



HAL
open science

Poétique et politique de l'image dialectique : pour un nouveau concept d'art au XXe siècle

Frédéric Detue

► **To cite this version:**

Frédéric Detue. Poétique et politique de l'image dialectique : pour un nouveau concept d'art au XXe siècle. 2014. hal-02860299v1

HAL Id: hal-02860299

<https://hal.science/hal-02860299v1>

Preprint submitted on 8 Jun 2020 (v1), last revised 2 Mar 2023 (v2)

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

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

Poétique et politique de l'image dialectique : pour un nouveau concept d'art au XX^e siècle

Je suis ravi de pouvoir contribuer à la réflexion qui vise à mettre en lumière, en Walter Benjamin, le critique littéraire et artistique – lui qui disait en 1930 son « but » de « recréer [la critique littéraire] comme genre¹ ». Au demeurant, son œuvre théorique s'est imposée comme la référence clé de ma thèse de littérature, lorsque j'ai entrepris d'écrire « une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles² ». La tâche intellectuelle à laquelle Benjamin s'est consacré dans les années trente fait événement dans cette histoire, en effet, puisqu'il s'est agi pour lui d'« ouvrir la voie à la critique du concept d'art, tel que nous l'a légué le XIX^e siècle³ ». Le geste de critiquer, face à la terreur moderne, l'idée de littérature romantique au fondement du système de culture de la modernité mérite de retenir l'attention, de toute évidence. Or c'est une difficulté à laquelle se heurte presque constamment la théorie critique ainsi comprise comme critique de la culture, – celle du déni : il m'apparaît nettement que l'on n'a pas pris acte encore aujourd'hui de la portée décisive du geste benjaminien, spécialement dans le champ des études littéraires.

Mon projet dès lors est double. Il s'agira bien sûr d'exposer la critique du romantisme à laquelle procède Benjamin, mais aussi de comprendre pourquoi elle est constamment ignorée en tant que telle. Fondamentalement, le problème est que cette critique, déjà inédite à l'époque, continue de heurter de front les convictions qui dominent le champ des recherches en littérature, encore très largement inspirées par la théorie romantique. Mais tout se passe en outre comme si l'on trouvait dans l'œuvre de Benjamin elle-même les raisons de s'aveugler : parce que l'auteur a été un temps sous l'emprise du romantisme ; puis parce qu'il a conservé jusqu'au bout une inspiration messianique. C'est ainsi que l'on prétend instaurer une continuité dans l'œuvre, telle Hannah Arendt, en invoquant la pensée poétique de l'auteur. Je me livrerai donc pour commencer à la critique de cette réception, qui postule à tort, à la façon romantique, une conception idéaliste du langage poétique et de la vérité. Puis je soutiendrai l'idée que, si « l'écrit tend à s'imposer comme image⁴ » à la façon de l'allégorie baroque chez Benjamin, c'est précisément au nom d'une méthode matérialiste qui a pour but de critiquer le romantisme tardif en héritage, dans la mesure où celui-ci conditionne au présent l'esthétisation fasciste de la politique.

Pensée poétique de Benjamin : contre son interprétation romantique

*Le « jugement » sur une œuvre du passé, c'est-à-dire
l'apologie, s'efforce de recouvrir, de masquer les moments*

¹ BENJAMIN W., lettre à G. Scholem du 20 janvier 1930, dans *Correspondance*, t. II : 1929-1940, trad. de l'allemand par G. Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 28 : « Le but que je m'[étais] proposé n'est pas encore pleinement réalisé, mais, enfin, j'y touche d'assez près. C'est d'être considéré comme le premier critique de la littérature allemande. La difficulté c'est que, depuis plus de cinquante ans, la critique littéraire en Allemagne n'est plus considérée comme un genre sérieux. Se faire une situation dans la critique, cela, au fond, veut dire : la recréer comme genre. Mais sur cette voie des progrès sérieux ont été réalisés – par d'autres, mais surtout par moi. »

² DETUE F., *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2011.

³ BENJAMIN W., compléments à « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2003, p. 237.

⁴ BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par S. Müller avec le concours d'A. Hirt, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000, p. 188.

*révolutionnaires dans le cours de l'Histoire. Il désire vivement instaurer une continuité*⁵.

« La popularité de Kafka » et « la familiarité désinvolte avec le scandale que cette œuvre veut provoquer », entre autres, faisaient dire à Adorno en 1953 qu'il « répugn[ait] à y mêler sa voix et à joindre aux opinions courantes un autre point de vue, si différent qu'il soit » ; et Adorno d'ajouter : « Ce qui nous oblige cependant à nous arrêter devant l'énigme, c'est la fausse gloire, fâcheuse variante de l'oubli que Kafka eût très sérieusement préféré⁶ ». Ce scrupule d'Adorno relativement à Kafka, il semble de plus en plus nettement qu'il faille l'avoir relativement à Benjamin, dans le sens de ce qu'exprimait Jean-Michel Palmier au début de son *Walter Benjamin* posthume : « chaque exégète [de Benjamin] ne peut échapper à la mauvaise conscience qu'il a de participer à sa réintégration au sein d'une conception de la culture qu'il voulait dynamiter⁷ ». On comprend que ce qui menace aujourd'hui Benjamin, c'est en fait « l'irrésistible inefficacité d'un classique », suivant la boutade de Max Frisch qui visait Brecht en 1955 – d'autant plus cruelle dans le cas de Benjamin, comme le suggère Palmier, que son œuvre critique pose avec acuité la question de la transmission culturelle. Force est d'observer, avec Rolf Tiedemann, qu'il y a une « position maintenant établie de Benjamin au sein de l'activité scientifique et culturelle⁸ ». Or il faut reconnaître que c'est souvent à contresens de l'exigence politique de son œuvre.

Arracher l'œuvre de Benjamin « au conformisme qui est sur le point de la subjuguier », c'est alors, en historien matérialiste, broser son histoire « à rebrousse-poil⁹ » ; et c'est ainsi faire ressortir une césure, dans cette histoire. Car c'est une œuvre qui connaît progressivement – en 1924 puis surtout en 1929 – un tournant politique : d'inspiration théologico-métaphysique à ses débuts, redevable notamment envers la tradition du judaïsme, elle se révolutionne sous l'influence de lectures (d'Ernst Bloch et de Lukács) et de rencontres (d'Asja Lacis puis de Brecht), dans le sens d'une inspiration matérialiste héritière de Marx. Or c'est précisément ce tournant que l'on tend à dénier, sous prétexte que Benjamin n'a jamais renié *en bloc* son inspiration initiale, et que « les deux inspirations n'ont cessé, jusque dans ses thèses de 1940 “Sur le concept d'histoire” et les matériaux des *Passages*, de coexister dans sa pensée¹⁰ ». Il n'est pas question ici de donner dans un panneau inverse et de protester que l'autoportrait du philosophe en « tête de Janus¹¹ » est un faux. Mais il s'agit néanmoins de rendre compte d'une solution de continuité dans l'œuvre, nette à tous égards – jusques et y compris dans l'image qu'elle livre du penseur apocalyptique. En particulier, on ne peut pas ignorer que Benjamin

⁵ BENJAMIN W., « *Zentralpark* : Fragments sur Baudelaire », dans *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 212. On trouve une variante de ce fragment de « *Zentralpark* » dans le *Livre des Passages* : voir *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Passages », 2000, p. 491-492.

⁶ ADORNO T. W., « Réflexions sur Kafka » (1953), dans *Prismes : Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010, p. 311.

⁷ PALMIER J.-M., *Walter Benjamin : Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu : Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Klincksieck, coll. « D'esthétique », 2006, p. 14.

⁸ TIEDEMANN R., « L'art de penser dans la tête des autres : Brecht – commenté par Walter Benjamin », dans W. Benjamin, *Écrits sur Brecht*, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 212.

⁹ BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire » (1940), dans *Œuvres*, t. III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 431, 433.

¹⁰ PALMIER J.-M., *Walter Benjamin : Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, *op. cit.*, p. 5.

¹¹ BENJAMIN W., lettre à G. Scholem du 14 février 1929, dans *Correspondance*, *op. cit.*, t. II, p. 13 : « la “Neue Schweizer Rundschau” a publié un “Weimar” qui présente de la façon la plus amène le côté de ma tête de Janus dérobé à l'État des Soviets ».

soutient des positions diamétralement opposées en matière d'art et de littérature, avant et après son passage au matérialisme dialectique.

Sur ce point, l'attention que l'on ne peut manquer de porter à la pensée poétique de Benjamin représente souvent un écueil. Malgré toute mon admiration pour la philosophie politique d'Hannah Arendt, je ne peux souscrire à cet égard à la thèse qu'elle soutient dans son article-tombeur en mémoire de Benjamin en 1968. Il apparaît en effet de façon exemplaire dans ce texte que le projet de « montrer que sans être poète ni philosophe, [l'auteur] pensait poétiquement » peut facilement conduire à placer ses textes sous l'éclairage du romantisme, en faisant de « La tâche du traducteur » de 1921 une sorte de clé de voûte de l'œuvre complète – « [q]uelque révision que Benjamin ait pu apporter par la suite, sur le plan théorique, [aux] convictions théologico-métaphysiques [défendues dans ce texte]¹² ». La théorie romantique du langage poétique semble certes demeurer en tant que telle un impensé dans la réflexion d'Arendt, qui ne mentionne que sa reprise par Baudelaire ; mais elle exerce d'autant plus d'influence sur son analyse. Pour la philosophe, il est ainsi hors de doute que Benjamin a constamment gardé foi dans un langage poétique censé, en tant que « langue de la vérité », révéler l'« essence du monde » ; c'est ce dont témoignerait jusqu'au bout la passion benjaminienne de la citation, suivant laquelle les créations linguistiques apparaîtraient à l'auteur « dans leur forme cristallisée et par conséquent principalement fragmentaire comme des manifestations sans intention et sans communication d'une "essence du monde"¹³ ». Dès lors, il est tout naturel qu'Arendt retienne la définition que Benjamin donne du critique littéraire dans son essai de 1922 sur « *Les Affinités électives* de Goethe », puisque le critique y est comparé à un « alchimiste pratiquant l'art mystérieux de transmuter les éléments fugitifs du réel en l'or brillant et durable de la vérité, ou plutôt observant et interprétant le processus historique qui amène une telle transfiguration magique¹⁴ ». De fait, Benjamin est alors enthousiasmé par le messianisme qu'il a reconnu comme le « cœur du romantisme », et qui détermine les tâches respectives du traducteur et du critique aussi bien que celle du poète ; ainsi, la tâche du critique consiste époque après époque à interroger le savoir absolu visé initialement par les œuvres. Ce que néglige toutefois un peu trop Arendt lorsqu'elle évoque la pratique de la citation chez Benjamin, c'est que, comme méthode « destructrice¹⁵ », celle-ci est en fait en complète contradiction avec l'attitude de recueillement que suppose la tâche du critique-alchimiste. Elle souligne bien la conviction de Benjamin, dans « La tâche du traducteur », qu'« aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire¹⁶ », mais elle ne voit pas cette conséquence que, si ce qu'une œuvre « a d'essentiel n'est pas communication, n'est pas message¹⁷ », le critique ne peut alors parvenir à une connaissance de cet « incommunicable » qu'« en s'abîmant dans l'œuvre¹⁸ », comme l'expose Benjamin dans un texte-programme de 1922.

¹² ARENDT H., *Walter Benjamin : 1892-1940* (1968), trad. de l'anglais par A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, Paris, Allia, 2007, p. 12 et 109-110.

¹³ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ Voir *ibid.*, p. 88.

¹⁶ BENJAMIN W., « La tâche du traducteur », dans *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 244. Je m'opposerai plus bas au jugement très discutable selon lequel « [c]ette phrase, écrite très tôt, pourrait être mise en exergue à tout le travail critique de Benjamin » (ARENDT H., *Walter Benjamin : 1892-1940, op. cit.*, p. 105).

¹⁷ BENJAMIN W., « La tâche du traducteur », dans *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 245.

¹⁸ BENJAMIN W., « Annonce de la revue *Angelus Novus* » (1922), dans *ibid.*, p. 268. Comme le précise plus tard Benjamin dans une intention critique, « celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme » (« L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) », dans *ibid.*, t. III, p. 107-108).

En principe, cette considération est essentielle pour comprendre ce qu'Arendt entend par « penser poétiquement » ; car, dans une perspective romantique, c'est en « s'astr[eignant] à ne parler que de l'œuvre d'art singulière¹⁹ » – et, donc, « en s'abîmant » en elle – que le critique s'identifie au poète et adopte son « mode de visée » de la vérité, suivant le décret qui stipule que « [l]a poésie ne peut être critiquée que par la poésie²⁰ ». Cependant, Arendt propose de définir ce mode de visée poétique dont hérite Benjamin de façon générale : c'est selon elle la métaphore, qui « est, dans le poétique, l'élément proprement transmetteur de la connaissance », et que, soucieux de révéler l'essence du monde, Benjamin aurait nécessairement considéré « comme le plus grand don du langage ». Si la pensée de Benjamin « ne visait ni ne pouvait jamais parvenir à des énoncés apodictiques, de valeur générale, mais que ceux-ci étaient remplacés [...] “par des énoncés métaphoriques” », c'est que, par l'emploi de la métaphore, « s'établissent les *correspondances* entre les choses physiquement les plus lointaines », et que « [l]es métaphores en ce sens mettent poétiquement en œuvre l'unité du monde », « rend[ant] sensible l'invisible²¹ ». C'est le profit que Benjamin aurait tiré spécialement de la doctrine marxiste de la superstructure, dont il « ne fit usage [...] que comme d'un stimulus heuristico-méthodologique », de façon à révéler le « fil caché » qui « reliait » par exemple « une scène dans la rue, une spéculation en bourse, un poème, une pensée », et à finalement « reconnaître qu'il fallait les rattacher à la même période²² ».

Au demeurant, il n'est guère étonnant qu'Arendt édulcore, et fausse, le mode de pensée poétique « toujours hautement réaliste » de Benjamin en le comparant à la pseudo-concrétude de la phénoménologie heideggerienne. Car elle ignore résolument que le passage de Benjamin au matérialisme historique l'éloigne de la conception idéaliste de la vérité comme universel atemporel. Sa définition de la métaphore en est la preuve, qui en fait une pure expression originaire à la mode romantique, capable de représenter l'« enchaînement mutuel de toutes choses par une symbolisation ininterrompue²³ » et donc de représenter le Tout – par opposition à l'expression logique et déductive de la philosophie. Même la référence à la doctrine marxienne de la superstructure, délestée « de son arrière-plan historique ou philosophique²⁴ », procède en fait d'une abstraction. Comme beaucoup de commentateurs, elle distingue chez Benjamin à juste titre « la capacité d'écrire une prose d'une proximité à la réalité si singulièrement enchanteresse et enchantée », et c'est non sans raison qu'elle y reconnaît un lien avec l'art de Kafka²⁵ ; mais elle reste tellement prisonnière des conceptions esthétiques dont Benjamin se déprend dans les années trente qu'elle ne parvient à en saisir ni la spécificité ni les vrais enjeux.

¹⁹ BENJAMIN W., « Annonce de la revue *Angelus Novus* », dans *ibid.*, t. I, p. 268.

²⁰ SCHLEGEL F., *Fragments critiques*, 117, dans *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes choisis, présentés et traduits par Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, avec la coll. d'A.-M. Lang, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 95.

²¹ ARENDT H., *Walter Benjamin : 1892-1940*, *op. cit.*, p. 33-35. Le mot « correspondances » est en français dans le texte original, pour bien faire entendre qu'il s'agit des « *correspondances* au sens de Baudelaire » (*ibid.*, p. 29).

²² *Ibid.*, p. 28-29. Arendt précise en effet que, « [p]our ce mode de pensée très complexe mais toujours hautement réaliste, la relation marxiste entre superstructure et infrastructure devenait, en un sens précis, une relation métaphorique » (*ibid.*, p. 33).

²³ SCHLEGEL A. W., *Leçons sur l'art et la littérature*, dans *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 345.

²⁴ ARENDT H., *Walter Benjamin : 1892-1940*, *op. cit.*, p. 29.

²⁵ *Ibid.*, p. 39.

Image dialectique vs métaphore romantique : la politisation de l'art selon Benjamin

Au début du texte sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », Benjamin avertit qu'« on aurait tort de sous-estimer la valeur polémique » des thèses qu'il introduit ; car « [e]lles écartent une série de concepts traditionnels – création et génie, valeur d'éternité et mystère », pour la raison politique que leur « application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des faits dans un sens fasciste²⁶ ». Or on use constamment de ces concepts romantiques pour exprimer la fascination qu'exerce sa pensée poétique. Même Adorno qui précise avec justesse que « [l]e caractère imagé propre à la spéculation de Benjamin » ne vise pas à « constituer une philosophie irrationaliste », concède dans un premier temps que l'on pourrait « imaginer [Benjamin] en mage coiffé d'un grand chapeau pointu », du fait que « [s]es pensées [...] ont une lumière qui n'apparaît guère dans le spectre des concepts » et que ce qu'il « disait et écrivait donnait l'impression d'être issu du mystère²⁷ ». L'avertissement de Benjamin mérite pourtant qu'on lui prête attention. Dès sa thèse d'habilitation sur le *Trauerspiel* baroque en 1924, il prend ses distances – au nom de l'allégorie – avec l'« esthétique romantique » et « sa quête d'une connaissance illuminée et finalement assez gratuite d'un absolu²⁸ » ; ce n'est pas pour qu'on l'y reconduise éternellement. Non seulement sa pensée poétique ne procède plus de la théorie littéraire du romantisme à partir de ce moment, mais, plus encore, c'est elle qui en vient à *produire* la critique radicale de cette théorie.

Je voudrais me fonder, pour engager cette réflexion, sur le rapprochement qu'il me paraît juste de faire entre la prose imagée de Benjamin et celle de Kafka. Benjamin s'est intéressé de près au caractère énigmatique des récits de Kafka. Or il note ceci, qui permet de préciser le mode d'être de ses propres écrits : que tout ce que décrit Kafka « est en même temps un énoncé sur autre chose », que sa prose « est ainsi faite qu'elle pourrait à chaque instant être rapportée à un contexte démonstratif », mais qu'elle s'abstient de faire ce rapport ; que ce qui caractérise ainsi les récits de Kafka, c'est qu'ils « sont toujours laissés en suspens » et que, du fait de cet « ajournement », ils ne peuvent que donner lieu chez le lecteur « à des réflexions infinies²⁹ ». On peut d'abord songer ici à la forme brève de la plupart des écrits de Benjamin et à l'inachèvement de certains projets, car, comme le suggère Adorno, l'œuvre n'est pas « restée à l'état de fragment [...] seulement à cause d'un destin qui l'aurait contrariée³⁰ ». Toutefois, Adorno attribue à tort la prédilection de Benjamin pour le fragment à l'influence des premiers romantiques allemands³¹. Auteur d'une thèse en 1919 sur *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Benjamin sait parfaitement que le fragment romantique se conçoit symboliquement comme l'image de la totalité ; c'est ainsi qu'il cite Friedrich Schlegel, pour qui « [c]haque poème, chaque œuvre doit signifier le tout, le signifier vraiment et effectivement et, grâce à la

²⁶ BENJAMIN W., « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version, 1939) », dans *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 270-271. Je cite ici par exception la formulation de la dernière version, qui me paraît la meilleure.

²⁷ ADORNO T. W., « Introduction aux *Écrits* de Benjamin » (1955), dans *Sur Walter Benjamin*, trad. de l'allemand par C. David, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001, p. 50-51, 41.

²⁸ BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand, op. cit.*, p. 171.

²⁹ BENJAMIN W., « Franz Kafka : *Lors de la construction de la muraille de Chine* » (1931), dans *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 288-289.

³⁰ ADORNO T. W., « Introduction aux écrits de Benjamin », dans *Sur Walter Benjamin, op. cit.*, p. 45. Pour rappel, ce destin contraire, c'est d'abord une situation économique très précaire, aggravée encore à partir de l'émigration antifasciste de 1933, qui lui a interdit la plupart du temps de s'engager dans des projets étendus ; puis c'est une mort violente en 1940, qui a laissé son œuvre en suspens.

³¹ Voir *ibid.*

signification..., l'être vraiment et effectivement³² ». Le modèle de fragment suivant lequel les écrits de Benjamin s'apparentent à ceux de Kafka est bien plutôt celui de l'allégorie baroque, qui est fragment par son caractère imagé, et qui « contraste » on ne peut plus « brutalement » avec « l'image de la totalité organique³³ ».

Ce qui est en jeu dans cette conception du fragment allégorique, c'est en fait toute une théorie de la connaissance. On l'entend, au demeurant, quand Benjamin qualifie les récits de Kafka de *paraboliques* en ce qu'ils « sont gros d'une morale qu'ils ne mettent jamais au monde³⁴ » ; c'est assurément ce qui donne à ces récits leur « nature prophétique³⁵ », qui provoque chez les lecteurs un sentiment de « déjà vu en permanence » et qui « réclame l'interprétation » avec « violence³⁶ ». Or il s'agit de comprendre en quoi la quête d'une connaissance que Benjamin ne conçoit ainsi, dans l'éclair de l'image-fragment, « que fulgurante³⁷ » se distingue radicalement de la « quête [romantique] d'une connaissance illuminée et finalement assez gratuite d'un absolu ». Dans un sens, on peut dire que, par sa conception d'une telle connaissance « fulgurante », Benjamin s'accorde avec les premiers romantiques pour critiquer l'esprit de système en philosophie. Cependant, la critique romantique, chez les frères Schlegel et Novalis, se faisait au nom de l'absolu, dont la philosophie de Kant avait rendu l'accès problématique. Leur théorie de la littérature n'avait d'autre objectif que de concevoir un langage poétique qui prenne la relève du langage philosophique pour permettre cet accès à l'absolu. Ils ont alors opposé à ce qu'on appelle communément « raison » et dont procède une pensée logique et discursive, une « raison dense et incandescente, qui du Witz fait proprement le Witz³⁸ ». C'est en effet le *Witz*, en tant que raison poétique « dense et incandescente », qui devait donner accès, grâce à son « sens du chaos », à un savoir absolu. Dans la perspective de Benjamin, il n'est absolument pas question de viser un tel fantasme idéaliste de savoir total, anhistorique. Il est bien question pour lui d'atteindre, dans l'éclair, à une vérité, mais il ne s'agit pas du tout alors d'une vérité transcendante et intemporelle³⁹. La vérité que vise Benjamin est au contraire une vérité concrète, historique, déterminée par le temps, qui se doit de concerner très exactement son expérience au présent. C'est à cet égard que l'on peut saisir le lien avec l'art de Kafka de parler d'une chose avec une grande minutie tout en laissant deviner « un énoncé sur autre chose ». Chez Benjamin, cela prend la forme de ce qu'il appelle « l'image dialectique » et qu'il définit dans le *Livre des Passages* comme « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation⁴⁰ ».

Il ne fait pas de doute que l'art de *monter* littérairement des « images où le Nouveau et l'Ancien se compénètrent⁴¹ » contribue fortement à l'attrait qu'exerce la pensée poétique de Benjamin. C'est un attrait analogue à celui que peuvent susciter les

³² Voir BENJAMIN W., Appendice : « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe », dans *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002, p. 171.

³³ BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 188.

³⁴ BENJAMIN W., « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 289.

³⁵ *Ibid.*, p. 287.

³⁶ ADORNO T. W., « Réflexions sur Kafka », dans *Prismes*, *op. cit.*, p. 313.

³⁷ BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 473 : « Dans les domaines qui nous occupent, il n'y a de connaissance que fulgurante. Le texte est le tonnerre qui fait entendre son grondement longtemps après. »

³⁸ SCHLEGEL F., *Fragments critiques*, 104, dans *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 93.

³⁹ « Il importe de se détourner résolument du concept de "vérité intemporelle" » (BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 480).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 478.

⁴¹ BENJAMIN W., « Paris, capitale du XIX^e siècle : Exposé de 1935 », dans *ibid.*, p. 36.

surimpressions photographiques ou cinématographiques, comme le suggère Jean-Luc Godard, en référence à Benjamin, dans *Histoire(s) du cinéma*. Mais encore faut-il préciser la nature de cet attrait, qui ne dispose en aucun cas à la contemplation. On ne se recueille pas devant l'« image saccadée⁴² » qu'est l'image dialectique (on ne s'abîme pas en elle), on la recueille en soi ; c'est ce que Benjamin appelle une « réception tactile⁴³ ». L'art des images dialectiques « abolit la distance esthétique », en effet, et suggère au lecteur – tel l'art de Kafka selon Adorno – « que l'enjeu de sa bonne compréhension dépasse de loin son équilibre intellectuel : c'est une question de vie ou de mort⁴⁴ ». C'est ce en quoi, suivant Benjamin, les images dialectiques s'écartent des images surréalistes, qui appartiennent au « domaine du rêve » et procèdent d'un désir de « mythologie » ; les images dialectiques au contraire visent à « dissoudre la “mythologie” dans l'espace de l'histoire », « par le réveil d'un savoir non encore conscient du passé⁴⁵ ». Ce qui est en jeu, c'est une « réforme de la conscience » telle que la préconisait Marx, à savoir qu'il s'agit de « réveill[er] le monde [et donc le lecteur] ... du rêve qu'il fait sur lui-même⁴⁶ ». Or l'enjeu est vital car ce rêve que le monde fait sur lui-même l'entraîne dans un cours de l'histoire catastrophique. C'est ce qui apparaît dans l'image, qui ne devient dialectique que dans un « moment critique, périlleux », dont elle « porte au plus haut degré la marque⁴⁷ ».

Benjamin analyse pendant son émigration antifasciste que le concept d'art légué par le XIX^e siècle (et dont il a hérité lui-même au commencement de sa vie intellectuelle) participe au premier chef du rêve que le monde fait sur lui-même. La manière dont il explique cette analyse à Max Horkheimer puis à Werner Kraft en octobre 1935 montre que « le réveil d'un savoir non encore conscient du passé » dans l'image dialectique procède d'une démarche qui s'apparente à ce que Michel Foucault appelle « archéologie ». Le point de départ est le présent, – un présent catastrophique dans lequel « très nombreuses déjà sont les cultures qui ont sombré dans le sang et l'horreur », et dans lequel, spécialement, « a sonné l'heure fatale de l'art ». Par rapport à cet état présent, il n'est pas interdit de « souhaiter qu'un jour » la planète « connaisse [une culture] qui ait franchi le sang et l'horreur ». Ce désir utopique n'est certes pas porté par une grande espérance (« que nous puissions poser ce cadeau sur la table de son cent millionième ou quatre cent millionième anniversaire, c'est là chose terriblement douteuse »), mais il n'y a pas d'autre option néanmoins pour Benjamin que d'*organiser le pessimisme*, contre tous ceux qui renchérisent sur l'échec de la culture. C'est dans ce sens qu'il prend le parti d'étudier « le destin de l'art au XIX^e siècle », qui « n'a quelque chose à nous dire que parce qu'il est gardé dans le tic-tac d'une horloge dont l'heure n'a sonné pour la première fois qu'à nos oreilles ». C'est un mouvement de remémoration qui consiste à « diriger [s]on télescope par delà la brume ensanglantée sur un mirage du dix-neuvième siècle », mais qui s'efforce de « trouver la constellation du réveil », c'est-à-dire de « dépeindre [ce mirage artistique passé] selon les traits qu'il révélera dans un monde futur, libéré de la magie⁴⁸ ». Ce qu'il y a de commun avec l'archéologie foucauldienne réside ainsi dans une recherche des conditions de possibilité. L'enquête de Benjamin sur le concept d'art au XIX^e siècle doit permettre de reconnaître la barbarie qui lui est inhérente et qui affecte son mouvement de

⁴² *Ibid.*, p. 479.

⁴³ BENJAMIN W., « L'œuvre d'art... (première version, 1935) », dans *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 108.

⁴⁴ ADORNO T. W., « Réflexions sur Kafka », dans *Prismes, op. cit.*, p. 313.

⁴⁵ BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 474.

⁴⁶ Lettre de K. Marx à Ruge (Kreuznach, septembre 1843) citée en épigraphe dans *ibid.*, p. 473.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 480. Selon la thèse VI « sur le concept d'histoire », « [f]aire œuvre d'historien [...] signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger » (*Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 431).

⁴⁸ BENJAMIN W., lettres à M. Horkheimer (16 octobre 1935) et à W. Kraft (28 octobre 1935), dans *Correspondance, op. cit.*, t. II, p. 188 et 195. Le « télescope » n'est autre que l'image dialectique.

transmission au point de le faire concourir, au XX^e siècle, à l'échec de la culture que constitue la terreur moderne.

Benjamin n'utilise pas alors du terme de *kitsch*, par quoi Hermann Broch propose, à la même époque et dans une visée analogue, de désigner « le mal dans le système des valeurs de l'art⁴⁹ ». L'image dialectique dans laquelle l'Autrefois de la théorie romantique rencontre le Maintenant de l'art fasciste est, chez Benjamin, l'image de l'aura. Que, dans cette image, sonne l'heure fatale de l'art, cela s'entend à partir de sa définition comme image esthétique. Comme le rappelle Benjamin dans la première version de son texte sur « L'œuvre d'art... » en 1935, ce que les Grecs appelaient « esthétique » n'était autre que la théorie de la perception⁵⁰. Or l'aura, comme « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il⁵¹ », est bien une image esthétique dans ce sens. Ce qui est visé dans la détermination romantique de l'œuvre d'art, c'est en effet l'œuvre d'art en tant que « belle apparence » fondamentalement inapprochable, qui conditionne un « regard détaché⁵² ». De tout temps, l'œuvre d'art a été destinée à être exposée (au regard ou à l'écoute), et cette « valeur d'exposition » de l'œuvre d'art a même tendu historiquement à s'accroître, en raison du progrès des techniques de reproduction : de l'invention de l'imprimerie au XVI^e siècle à celle, au XIX^e siècle, des arts techniques que sont la photographie et le cinéma, en passant par l'invention de la lithographie à la fin du XVIII^e siècle. Mais, à rebours d'un tel processus historique, à l'époque même de cette dernière invention, le concept d'art romantique s'est constitué dans le déni de la valeur d'exposition. Ce qu'analyse Benjamin, c'est que ce concept d'art romantique s'est forgé ainsi dans un fantasme de l'origine de l'œuvre d'art : dans le désir de renouer avec la « valeur culturelle » qui avait été celle de l'art dans des temps anciens où l'on en avait une représentation magique, où il était au service de rituels religieux – et où il ne pouvait donc pas « exposer sa propre exposition⁵³ ». Or cette attitude fautive et idéologique se radicalise dans un sens politique réactionnaire à compter de la seconde moitié du XIX^e siècle. Face au « mouvement qui livre l'art aux lois du marché », elle donne naissance à un mouvement inverse de repli sur soi de l'art, dans « l'art pour l'art » et l'idée d'œuvre d'art totale. Mais ce que révèle dialectiquement l'image de l'aura, c'est en fait que « [l]a solennité avec laquelle on célèbre ce culte est le pendant du divertissement qui transfigure la marchandise⁵⁴ ». L'image de l'aura acquiert ainsi une valeur critique, relativement à la collusion qu'elle identifie entre le culte artistique du beau et la fantasmagorie de la marchandise, unis par une même puissance d'illusion. Elle dénonce spécialement le rêve de l'art, qui, du fait qu'il dénie sa

⁴⁹ « Le *kitsch*, c'est le mal dans le système des valeurs de l'art », soutient Hermann Broch constamment à partir de 1933 ; énoncé approximativement dans « Le mal dans le système des valeurs de l'art » (1933), ce propos est repris dans la conférence « Quelques remarques à propos du *kitsch* » (1951) : voir *Création littéraire et connaissance : Essais*, trad. de l'allemand par A. Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007, p. 322 et 333. Je remplace la périphrase maladroite « art tape-à-l'œil », qui date de 1966, par le mot *kitsch* importé en français depuis l'allemand, comme dans l'édition Allia de *Quelques remarques à propos du kitsch* en 2007.

⁵⁰ BENJAMIN W., « L'œuvre d'art... (première version, 1935) », dans *Œuvres*, *op. cit.*, t. III, p. 110.

⁵¹ *Ibid.*, p. 75 : « Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. » Benjamin n'utilise pas du terme de *kitsch*, car, pour lui, tandis que l'art dans sa conception auratique « ne commence qu'à deux mètres du corps », « avec le kitsch, le monde des objets se rapproche de l'homme » (« Kitsch onirique » (1927), dans *ibid.*, t. II, p. 10).

⁵² *Ibid.*, respectivement p. 91 et 82. La définition de l'œuvre d'art comme « belle apparence » renvoie aux conceptions esthétiques de Schiller. Quant à l'idée d'une réception qui conditionne un « regard détaché », elle prend sa source dans le concept kantien de désintéressement.

⁵³ TACKELS B., *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin : Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, p. 66.

⁵⁴ BENJAMIN W., « Paris, capitale du XIX^e siècle : Exposé de 1935 », dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 41.

propre valeur d'exposition, opère une régression dans le mythe et tend vers une forme de nihilisme esthétique, malade de l'idée de décadence. En dernier ressort, elle éclaire le lien qui s'établit de ce nihilisme esthétique à l'esthétisation fasciste de la politique – de « l'art pour l'art » à « la guerre pour la guerre » –, qui réside dans un même fantasme de régénération du monde.

On reconnaît ici la nécessité de la méthode (l'image dialectique), eu égard à ce contenu (la critique du concept d'art romantique). Comme méthode de démystification, l'image dialectique fait partie de l'arsenal conceptuel benjaminien qui entend se rendre « *complètement inutilisabl[e] pour les buts du fascisme*⁵⁵ ». La « constellation du réveil » qu'elle forme la constitue ainsi en modèle de régime artistique, contre le mouvement de transmission qui entraîne les documents de culture dans un devenir-barbare – et contre « le concept même de culture », dans lequel « [l]a barbarie est cachée⁵⁶ ». Ce dernier mouvement de transmission est induit, dans le culte de l'art romantique, par la conception de l'œuvre-fragment comme totalité close sur elle-même pour la connaissance de laquelle la référence au récepteur est indifférente ; car une telle conception, qui fait de l'œuvre un objet culturel autonome et du récepteur un adorateur en puissance, ne peut que favoriser un processus de réification de l'œuvre en fétiche – autrement dit, en bien culturel. Il y a là une alliance objective entre le concept d'art légué par le XIX^e siècle et l'historicisme, par laquelle les œuvres se destinent, tel un miroir aux alouettes, à servir la domination. L'image dialectique prend alors le contrepied de ce mouvement de transmission, en ôtant aux œuvres du passé leur caractère muséal qui exorcise l'histoire⁵⁷. Or elle ne substitue ainsi le réel à l'illusoire qu'à la condition d'impliquer le récepteur, de sorte qu'elle sape aussi ce mouvement de transmission pour l'avenir. C'est précisément par une telle transmission critique, disjonctive, au récepteur que l'image dialectique est au principe d'une politisation de l'art – spécialement à une époque où le don « d'échanger des expériences » et « de prêter l'oreille » tend à se perdre⁵⁸. L'éclair de l'image dialectique n'est « étincelle de l'espérance » que si « l'image vraie du passé⁵⁹ » qu'elle fait surgir reconduit époque après époque chaque récepteur à son actualité présente comme mise à nu, – dépouillée des voiles qui incitaient à la dénier.

Frédéric Detue

BIBLIOGRAPHIE :

L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand, textes choisis, présentés et traduits par Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, avec la coll. d'A.-M. Lang, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1978.

ADORNO T. W., « Réflexions sur Kafka » (1953), dans *Prismes : Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par G. et R. Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2010, p. 311-351.

ADORNO T. W., « Introduction aux *Écrits* de Benjamin » (1955), dans *Sur Walter Benjamin*, trad. de l'allemand par C. David, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2001, p. 40-63.

ARENDT H., *Walter Benjamin : 1892-1940* (1968), trad. de l'anglais par A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, Paris, Allia, 2007.

⁵⁵ BENJAMIN W., « L'œuvre d'art... (première version, 1935) », dans *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 69.

⁵⁶ BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 485.

⁵⁷ Voir BENJAMIN W., « Histoire littéraire et science de la littérature » (1931), dans *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 280 et 282.

⁵⁸ BENJAMIN W., « Le conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), dans *ibid.*, t. III, p. 115 et 126.

⁵⁹ BENJAMIN W., « Sur le concept d'histoire », dans *ibid.*, respectivement p. 431 et 430.

- BENJAMIN W., *Correspondance*, t. II : 1929-1940, trad. de l'allemand par G. Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- BENJAMIN W., *Œuvres*, t. I à III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.
- BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par S. Müller avec le concours d'André Hirt, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000.
- BENJAMIN W., *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des Passages*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, coll. « Passages », 2000.
- BENJAMIN W., Appendice : « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe », dans *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2002, p. 163-177.
- BENJAMIN W., « *Zentralpark* : Fragments sur Baudelaire », dans *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 209-251.
- BENJAMIN W., *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2003.
- BROCH H., *Quelques remarques à propos du kitsch* (1951), trad. de l'allemand par A. Kohn, Paris, Allia, 2001.
- BROCH H., *Création littéraire et connaissance : Essais*, trad. de l'allemand par A. Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2007.
- DETUE F., *En dissidence du romantisme, la tradition post-exotique : Une histoire de l'idée de littérature aux XX^e et XXI^e siècles*, thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2011.
- PALMIER J.-M., *Walter Benjamin : Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu : Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, éd. établie, annotée et préfacée par F. Perrier, Paris, Klincksieck, coll. « D'esthétique », 2006.
- TACKELS B., *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin : Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001.
- TIEDEMANN R., Postface : « L'art de penser dans la tête des autres : Brecht – commenté par Walter Benjamin », dans W. Benjamin, *Écrits sur Brecht*, trad. de l'allemand par Ph. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 209-246.