

# Art et rédemption selon Walter Benjamin<sup>1</sup>

Par Raymond Court

[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)

Rubrique Esthétique

11 février 2007

L'esthétique de Benjamin, comme celle d'Adorno, est une des plus importantes de notre époque en tant qu'elle réussit à conjuguer une profondeur philosophique peu commune et une pratique effective des œuvres maîtresses de notre modernité (H. Arendt dont on sait les affinités avec Benjamin n'hésitera pas à son propos à parler de "critique le plus important de son époque"). De plus, dans son rapport à la modernité, cette esthétique a le privilège d'éviter deux écueils également redoutables : d'une part celui de sacrifier à une idéologie futuriste du progrès (et, en particulier sous l'impulsion marxiste, à un messianisme d'avant-garde, au nom d'une fin de l'Histoire), d'autre part celui, en couplage parfois avec le précédent, de glisser du côté d'un aplatissement de l'art sur des jeux d'écriture purement formels. Demeuré jusqu'au bout ami fidèle à la fois de Brecht le marxiste et de Scholem le théologien juif, Benjamin, dans sa pensée tendue en permanence entre cette double postulation, se situe ainsi pour nous paradoxalement au carrefour de l'art, de la modernité et de la théologie. C'est sur ce paradoxe que je me propose de méditer, sans prétendre surtout le dissiper.

## Art et vérité

C'est une constante chez les penseurs de l'École de Francfort (de Horkheimer à Habermas en passant par Marcuse et Adorno) de souligner avec force l'importance de la dimension esthétique. Contre la réduction de celle-ci -soit à une fonction uniquement ludique, - soit, selon la lettre du marxisme, à un simple reflet et à un refuge idéaliste, ils affirment sa nature à la fois *critique* et *utopique*. En effet, l'œuvre d'art qu'on peut définir comme l'apparaître de la vérité sous forme de beauté, se révèle *critique* dans la mesure où, posée et maintenue en tant qu'*utopique* (au sens de ce qu'Ernst Bloch nomme "le principe d'espérance"), elle ne saurait être confondue avec une effectivité historique quelconque, présente ou à venir<sup>2</sup>.

Une telle position en un sens rejoint et prolonge celle de Hegel pour qui "ce que nous recherchons dans l'art, comme dans la pensée, c'est la Vérité" (*Esthétique*, I, 27) de sorte que l'art, au même titre que la religion ou la philosophie, réalise un objectif absolu de l'esprit. Cette quête, nous l'allons voir, Benjamin la poursuivra jusqu'aux confins de la théologie, en quoi il est très proche d'un Péguy<sup>3</sup>. Ce qui entraîne chez lui une très haute idée de la critique d'art qui, loin de se réduire à une sémiotique s'adonnant au démontage formel de jeux de langage érigés en fin ultime de l'intentionnalité esthétique, est une véritable herméneutique à la poursuite d'un sens inépuisable, lourd en "teneur chosale" et en expérience humaine : "L'affaire de la critique est la vérité d'une œuvre d'art", écrit Benjamin dans une formule très hégélienne (*Essai sur les affinités électives*). Et dans *L'Origine du drame baroque allemand*, il précise : "La vérité n'est pas le dévoilement qui anéantit le mystère, mais la révélation qui lui rend justice".

---

<sup>1</sup> Texte paru dans les *Cahiers de l'école des sciences philosophiques et religieuses*, 13, 1993, pp. 75-88.

<sup>2</sup> De cette double fonction complémentaire des œuvres d'art dignes de ce nom, n'a-t-on pas eu un exemple récent avec celles d'un Pasternak ou d'un Soljénitsyne lors de l'émancipation des pays de l'Est ?

<sup>3</sup> Hannah ARENDT (*Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 272) rapporte que Benjamin avait fait part de "l'incroyable sentiment d'affinité" que Péguy lui avait inspiré. Et il ajoutait : "Aucun écrit ne m'a jamais touché d'aussi près, ne m'a jamais donné un tel sentiment de communion" (*Briefve* I, 217).

## Art et valeurs communielles

S'interrogeant sur ce qu'il advient de l'art dans nos sociétés industrielles, Benjamin souligne, dans son célèbre article sur *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*, ce qu'il nomme la perte ou le déclin de l'aura. L'aura c'est le mystère même du rayonnement de l'œuvre, cette présence réelle qui transfigure notre existence et illumine notre entourage, les arrachant l'un et l'autre à la banalité quotidienne, bref ce qui fait, comme le dit Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*, que "au beau milieu de l'étant éclôt un espace d'ouverture où tout se montre autrement". Au départ l'aura a une dimension explicitement religieuse, puis, par le processus de sécularisation qui différencie valeurs religieuses et valeurs esthétiques, elle se transforme en pure beauté profane. C'est pourquoi, comme dit Hegel : "De nos jours on ne vénère plus une œuvre d'art. Les beaux jours de l'art grec et de l'âge d'or du Moyen Age avancé sont révolus" (I, 30). Or, selon Benjamin, ce sont ces traces mêmes de l'aura appartenant à la beauté "esthétique" pure qui se perdraient aujourd'hui avec la reproduction massive des images à partir des techniques comme la photographie, puis le cinéma auquel il faut joindre tout le champ contemporain de ce que l'on nomme l'audio-visuel.

Sur cette question immense et complexe je laisserai ici de côté le détail de l'argumentation de Benjamin pour me pencher sur un point de sa pensée qui, à ce propos, paraît au premier abord paradoxal. En effet, au lieu d'insister, comme on s'y attendrait et comme le fait d'ailleurs Adorno, sur les risques redoutables d'écrasement de l'art par "l'industrie culturelle" (condamné soit à se soumettre aux impératifs implacables de la consommation et du marché, soit à se réfugier dans un repli ascétique réservé à une élite), Benjamin ne semble pas regretter une telle perte de l'aura. Cette dernière lui apparaissant en effet comme solidaire des valeurs de *contemplation* comprises elles-mêmes au sens d'un repli individualiste sur soi, il prend alors occasion de son déclin pour exprimer sa totale confiance en un art moderne dont l'aspiration profonde serait de retrouver le sens des valeurs communielles et ainsi de toucher les masses. Plus explicitement encore la vocation ultime de l'art serait de faire véritablement œuvre de *rédemption* pour les hommes d'aujourd'hui, au nom même de ce "principe d'espérance" évoqué plus haut.

Afin d'éclairer un peu le sens de cette démarche à première vue surprenante, outre la référence nécessaire à Brecht<sup>4</sup>, peut-être pourrait-on prendre l'exemple d'un Fernand Léger dont la passion pour réconcilier peinture et société le poussa à chercher et retrouver le sens du mur vivant dans la quotidienneté même de la vie moderne comme source de beauté plastique. Celui-ci d'ailleurs, on le sait, n'hésitera pas, bien qu'athée, à prêter son concours fervent à des

---

<sup>4</sup> La manière même dont Benjamin (dans ses *Essais sur Brecht*, trad. P. Laveau, Paris, Maspero, 1969) analyse le sens de l'œuvre théâtrale de son ami est fort éclairante sur l'attitude profonde de Benjamin lui-même. A l'opposé du théâtre *dramatique* dont Aristote a formulé la théorie, théâtre de centré sur la peinture des caractères et la purgation des passions (catharsis), par *identification* avec le sort émouvant du héros, le théâtre *épique* ne s'intéresse plus au face-à-face des personnages, mais au dévoilement des *situations* sociales dans lesquelles se débattent les hommes au cours de leur existence concrète quotidienne. Ainsi en brisant les illusions de la conscience et en montrant la réalité des conditionnements sociaux, il s'agit de provoquer l'*étonnement* du public et donc d'inciter ce dernier à réagir de manière critique. Cette *monstration* en vue d'une *libération* implique, à l'inverse de l'identification, une *distanciation* qui sera obtenue grâce à la technique du *montage* empruntée précisément aux procédés modernes mis en oeuvre par la photographie, le film, la presse, la radio, la télévision (voir, par exemple, les reportages). Tel apparaît le sens de la substitution des valeurs d'*exposition* (valeurs de masse par excellence) aux valeurs de *contemplation* (considérées par opposition comme individuelles).

A noter que pour Benjamin ce théâtre *épique* qui est vraiment "*le théâtre moderne*" prolonge d'une certaine manière *le drame baroque*. En effet le théâtre *dramatique*, en tant que relevant de "la forme authentique du tragique" est la "forme grecque" du théâtre (au sens aristotélicien), alors que le théâtre *épique* au contraire est par essence "non-aristotélicien" dans la mesure où le héros non-tragique "n'est rien d'autre que le lieu de rencontre des contradictions qui constituent notre société" (de sorte qu'on peut "considérer le sage comme le lieu où joue à plein la dialectique de cette société") ce qui, en un sens, rejoint le *pathétique baroque* irréductible au *dramatisme classique*. Significative à cet égard est la différence profonde entre les Passions de Bach et l'opéra mozartien. Et Benjamin, évoquant lui-même le "mystère de la Passion" ajoute cette remarque significative : "Le Christ du Moyen Age est le héros non-tragique par excellence" o.c. p. 28.

réalisations d'art sacré authentique (ainsi toute la série monumentale des vitraux d'Audincourt), un art en prise sur une théologie qui, de son côté, redécouvrait les "aspects sociaux du dogme" (De Lubac). Quant à Benjamin, de son côté, n'entrevoit-il pas chez Brecht et chez Scholem, en dépit de l'irréductibilité radicale de leurs positions respectives, une exigence également profonde et intense de libération? Ces remarques devraient nous permettre de mieux comprendre le cheminement spirituel qui a conduit la pensée esthétique de Benjamin à une référence ouvertement théologique à travers une position d'athéisme déclaré.

### Quête de l'origine et allégorie

Force en tout cas est de reconnaître que les deux œuvres maîtresses de Benjamin, l'une intitulée *L'Origine du drame baroque allemand*, l'autre *Paris Capitale du XIXème siècle*, livre des passages (grand opus demeuré inachevé dont le titre initial était *Le destin de l'Art au XIXème siècle*), trouvent chacune leur clé et entre elles leur unité dans cette référence à la théologie : "C'est la théologie qui est la science fondamentale" pour la pleine compréhension d'une réalité historique (*Passages* 477), Quand Benjamin évoque "l'origine du drame baroque allemand" et quand il précise explicitement que le "travail sur les passages" est "une étude de l'origine" (*Passages* 477), il désigne par là quelque chose de fondamentalement différent de la quête heideggérienne de *L'Origine de l'œuvre d'art (Holzwege)*. Pour Heidegger en effet le pôle de référence ultime est *Nature* (fu'sii) (et la notion d'*historialité*, estime Benjamin, ne sauve l'histoire qu'abstraitement). Dans cette perspective l'art est révélateur de l'Etre conçu comme monde primitif et il correspond alors au mythe, tandis que pour Benjamin si le premier prend appui sur le second, c'est pour s'en émanciper (tel était précisément le sens de la tragédie grecque). Heidegger, lui, se situe dans la tradition nietzschéenne dont l'auteur du *Livre des Passages* écrit : "En reprenant la pensée de l'éternel retour au XIXème siècle, Nietzsche incarne celui pour lequel s'accomplit une nouvelle fois la fatalité mythique" (*Passages* 144). Au contraire l'origine selon Benjamin se rapporte à la conception juive de l'histoire et à son messianisme : "L'origine c'est le concept de phénomène originaire détaché du contexte *païen* de la *nature* et introduit dans les contextes *juifs* de l'*histoire*" (*Ibid.*479).

Ainsi l'*origine* du drame baroque est-elle à déchiffrer à partir de la crise profonde (notamment religieuse avec à terme la brisure de la chrétienté occidentale) qui secoue toute une époque à laquelle, en raison de son cortège de guerres et de malheurs, nous accordent les aspects apocalyptiques de notre modernité. Mais cette époque se trouve à la fois marquée par un approfondissement spirituel et un creusement de l'intériorité subjective peu communs à partir de la réactivation (chez Luther) de la méditation augustinienne sur la liberté, le péché et la grâce. S'éclaire dès lors sur le plan esthétique, ce qui, par rapport à la tragédie classique, constitue la spécificité du drame baroque. Celui-ci repose sur ce que Benjamin nomme le "temps messianique" avec ses catégories de péché, de rédemption, de réconciliation avec Dieu (qu'on retrouvera dans la postérité de Luther deux siècles plus tard, à son sommet d'exemplarité, dans les *Cantates* et les *Passions* de Bach). Ce temps messianique, avec ses catégories totalement étrangères au tragique grec, se caractérise par la rupture avec le cycle mythique de l'Eternel Retour du Même, ouvrant ainsi la dimension proprement historique avec un début et une fin, et donc un développement dans le sens d'un salut par rapport à une transcendance. D'où la réhabilitation de l'art baroque dans son ensemble et le refus de n'y voir que le crépuscule de la beauté classique.

Et Benjamin montre notamment comment l'allégorie est "la loi stylistique qui gouverne en particulier le baroque à son apogée", échappant ainsi à la fois à l'univers lumineux de la symbolique médiévale et aux tentatives rationalisantes exercées sur elle par la pensée classique. L'esprit de l'*Aufklärung* qui tendra à ressusciter la "belle totalité classique" paraît donc bien aux antipodes de l'allégorie véritable accordée au contenu de l'âme baroque qui renvoie à une conception de l'homme à l'état de créature pécheresse, emprisonné dans un monde voué à la catastrophe et pourtant promis à la rédemption. Benjamin écrit très bien : "La conscience du

caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs les plus forts de l'allégorie". C'est pourquoi cette dernière "est chez elle dans la chute", ce qui fait pour nous sa modernité. A cet égard la *Melancholia I* de Durer pourrait être définie comme l'allégorie de l'allégorie en tant que porteuse, par son aspect à la fois de fragment et de surcharge métaphorique, de toutes les arcanes de l'imaginaire baroque. Si l'allégorie se substitue au symbole dans les temps de crise, comment s'étonner que ce thème central se retrouve dans *Paris Capitale du XIXème siècle* qui est une étude sur l'origine de la modernité ? En qualifiant Baudelaire de "génie allégorique", Benjamin déchiffre son œuvre, à la fois dans sa thématique et dans son écriture, comme *allégorie* du monde moderne à travers les images de la ville et de la foule, du travail et du jeu, de tout ce qui dans les conditions de vie d'une société industrielle naissante détruit l'« expérience » en rompant le fil de la tradition, conduit à la perte de l'aura et réduit l'existence à une série de chocs. Il y a dans cette lecture de la modernité baudelairienne comme prescience des catastrophes à venir au XXème siècle, quelque chose qui annonce déjà l'atmosphère de croisière funèbre dans le film de Fellini *E la nave va* (œuvre d'esprit baroque, s'il en est !)<sup>5</sup>

Le tableau de Paul Klee intitulé *Angelus Novus* est interprété par Benjamin comme l'allégorie même de notre modernité et, à ce titre, il fait pendant pour notre époque à l'Ange de la *Mélancolie* de Durer pour l'âge baroque. L'Ange de l'Histoire, comme l'a noté Scholem, est lui aussi une figure mélancolique : tourné vers le passé où s'accumulent les ruines, une tempête le pousse vers l'avenir auquel il tourne le dos et celle-ci a nom *progrès*<sup>6</sup>. En exprimant cette vision foncièrement a-dialectique de l'histoire, Benjamin vise le nouveau pouvoir d'endormissement mythique inhérent à toute philosophie du progrès : "L'essence de l'événement mythique est le retour. Il est marqué par la figure secrète de l'inanité qui est gravée sur le front de certains héros des enfers (Tantale, Sisyphe ou les Danaïdes). La croyance au progrès et la représentation de l'éternel retour sont complémentaires" (Passages 144). Le "rationalisme plat" du progrès comme retour à l'Eternel retour est le temps même de l'enfer. Et pour Benjamin il faut donc renvoyer dos à dos le triomphalisme capitaliste et le triomphalisme communiste de la fin de l'histoire (où le Même en termes matérialistes se nomme la Révolution et où le concept de Fin de l'Histoire fournit l'idéologie nécessaire au totalitarisme).

Mais il ne s'agit pas pour autant de refuser la modernité et de lui tourner le dos au profit d'une quelconque restauration ou d'une utopie "postmoderne". Le *Livre des Passages* se présente explicitement comme un "sauvetage du XIXème siècle". La modernité (voir Baudelaire) c'est avant tout et essentiellement notre présent à assumer et son assumption possible avec les expositions universelles, le modern style, la ville-lumière et les feux d'artifice, la Tour Eiffel, dont un Delaunay et un Debussy sauront dégager la poésie éternelle, tout ce qui a fait de Paris la Capitale du XIXème siècle, tout ce qui devait conduire à l'éclosion de ce printemps de tous les arts, à l'aube du XXème siècle, dans l'éclat des Ballets russes et en quoi Benjamin voulait apercevoir des promesses de bonheur riches de l'espérance d'un avenir meilleur et plus fraternel. Car, ne nous y trompons pas : si, loin de céder aux naïvetés futuristes, c'est à partir des expériences apocalyptiques du XXème siècle que Benjamin opère ce retour

---

<sup>5</sup> *Sur quelques thèmes baudelairiens*, véritable "modèle miniature" des *Passages* selon Tiedemann (dans son importante Introduction à la traduction du *Livre des Passages*) parus en article en 1939. Ce texte illustre de manière exemplaire la lecture radicalement nouvelle de l'œuvre d'art pratiquée ici par Benjamin prenant appui sur l'œuvre de Baudelaire pour faire une véritable généalogie de toute la culture moderne. A noter que la pensée de H. Arendt recoupe celle de Benjamin quand elle évoque la rupture de la tradition et la perte de l'autorité également irréparables à ses yeux, bref le nihilisme qui au XXème siècle va devenir phénomène de masse et qui fait dire à Benjamin : "la consistance de la vérité a été perdue", *Briefe II*, 763)

<sup>6</sup> *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (*Essais 2*, p. 200) (Ce texte écrit en marge des *Passages*, est daté de 1940) : "l'ange de l'histoire a le visage tourné vers le passé" où "il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'accumuler ruines sur ruines et les jette à ses pieds". Il voudrait bien "réveiller les morts et rassembler les vaincus". Mais (lu paradis souffle une tempête qui "le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès".

sur le XIX<sup>ème</sup> siècle pour le juger, néanmoins la finalité ultime de cette démarche fondée sur l'art demeure "d'allumer dans le passé l'étincelle de l'espérance" (*Poésie et Révolution* 79) pour une *remémoration* qui soit *rédemption*, l'autre face, nous le savons, de l'allégorie baroque, et avec laquelle renoue explicitement la vision messianique de Benjamin sur l'art et sur l'histoire.

### Remémoration et réveil historique

Nous touchons là au point le plus central, et incontestablement le plus énigmatique, de la pensée de Benjamin. Que peut bien en effet signifier en dernière analyse le recours à la notion de *rédemption* ? Pour entrer sur la voie de l'éclaircissement de cette difficulté, il faut partir de ce qui pour Benjamin constitue, après Baudelaire, l'autre référence majeure pour sa réflexion critique sur la modernité, à savoir l'œuvre de Proust. A la lumière proustienne du Temps retrouvé, ne sommes-nous pas en mesure de concevoir l'expérience d'une *remémoration* qui, jaillie comme une étincelle du court-circuit entre le Maintenant et l'Autrefois, peut, par la grâce de l'œuvre d'art tenir lieu d'une véritable *rédemption* ? Ainsi, note Benjamin, "Proust accorde-t-il une importance particulière à l'engagement de la vie tout entière *au point de rupture*, au plus haut degré dialectique, de la vie, c'est-à-dire au réveil" qui, "synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée" ... , "serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage *surréaliste*" (*Passages* 480). Mais, à la différence de chez Proust où ce moment du réveil demeure à l'échelle d'une aventure personnelle, Benjamin le généralise aux dimensions de l'histoire humaine : "De même que Proust commence l'histoire de sa vie par le réveil, chaque présentation de l'histoire doit commencer par le réveil, elle ne doit même traiter de rien d'autre" (*ibid.*, 481). Or cette différence, loin d'être secondaire, entraîne Benjamin du côté d'une visée messianiste, point de vue totalement étranger à l'univers proustien, mais qui par contre le rapproche de façon significative de Péguy.

Pour comprendre le sens du réveil appliqué à l'histoire, le rapprochement avec ce que, dans *Clio*, Péguy nomme les "générations appelantes" se révèle particulièrement éclairant. Les hommes du passé en "appellent" à nous pour dégager le sens de leur vie comme nous à eux et à ceux qui viendront pour dégager le sens de la nôtre. Etre engagé dans l'histoire, c'est donc dépendre non seulement de ceux qui nous ont précédés, mais aussi de ceux qui nous suivront selon qu'ils jugeront, accomplissant, reniant ou simplement oubliant ce que nous avons entrepris, comme si le sens de nos actions, de nos dires et écrits demeurerait en sursis. Il importe de noter que cette conception existentielle de la temporalité historique est au cœur de l'expérience biblique. A ce propos Ricœur écrit : "l'événement passé n'est pas déterminé à jamais ; son sens non seulement perdure confié à notre lecture et à notre action, mais reste ouvert sur l'avenir". Et il cite ce mot d'André Malet (le traducteur de Bultmann) : "nous sommes donc responsables de ce qu'il faut bien appeler l'à-venir du passé"<sup>7</sup>. A partir de là on a sans doute quelque chance de pénétrer un peu la pensée profonde de Benjamin et qui fit souvent tant difficulté à ses amis marxistes les plus proches.

Et d'abord l'histoire pour Benjamin, au lieu de se réduire comme chez Marx à une dialectique assimilée à l'inéluctabilité d'un processus naturel (simple hypostase du concept de progrès et en dernière analyse retour à la répétition mythique du Même), est cette interaction entre le passé et le présent où s'effectue l'entrelacement des libertés à travers le temps, cela même que Péguy nommait "temps public" (et que reprendra Merleau-Ponty). Ainsi, dans les *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Benjamin écrit : "il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celles dont nous faisons partie nous-mêmes". Ce faisant Benjamin est bien conscient (au point de le revendiquer explicitement) de transposer l'expérience théologique (celle-là mise en œuvre dans l'exégèse biblique) dans le monde profane pour

<sup>7</sup> André Malet. *Hommages de l'Université de Bourgogne* (EUD), p. 160.

atteindre, dans son épaisseur existentielle totale, “l’histoire dans tout ce qu’elle a toujours d’impeccable, de douloureux, d’imparfait” et, partant, de ce qui en elle se trouve en souffrance et en attente de réveil<sup>8</sup>. Or cette transposition dans son principe consiste essentiellement pour Benjamin à penser l’art comme l’organe même de l’éveil historique. Ce qui implique l’interprétation de l’œuvre à la manière précisément de l’exégèse d’un texte sacré, exégèse qui par principe plonge dans l’élément historique qui porte le texte en même temps que celui-ci révèle celui-là<sup>9</sup>. C’est ce qu’illustre de manière exemplaire la lecture baudelairienne de Benjamin évoquée plus haut, avec son effort pour pénétrer le monde des choses du XIX<sup>e</sup> siècle, et, en y séparant l’élément positif porteur d’avenir de l’élément négatif récessif et menaçant, opérer le sauvetage de ce passé par le “réveil d’un savoir non encore conscient de l’Autrefois”<sup>10</sup>.

Quant à la mise en œuvre de cette pratique exégétique de l’art, elle repose sur ce que Benjamin appelle les “images dialectiques”. Ce qui caractérise celles-ci, c’est leur marque historique à savoir “qu’elles ne parviennent à la *lisibilité* qu’à une époque déterminée” (479), dans la mesure où elles jaillissent comme un “éclair”, à l’instar du modèle proustien, de la “rencontre” entre le Maintenant et l’Autrefois pour former une “constellation” de nature *figurative (bildlich)* (480). Benjamin ajoute : “l’image est la dialectique à l’arrêt”, voulant signifier qu’à travers elle s’opère cette réciprocity du passé et du présent irréductible au sens unique de la dialectique marxiste comme de la marche forcée du progrès (479)<sup>11</sup>. L’action de l’image dialectique, “image fulgurante” née du “passé télescopé par le présent” (488) et qui vient allumer “la mèche de l’explosif, qui est enfouie dans l’Autrefois” (409) “est comparable à celle de la fission de l’atome” : elle “libère les forces énormes qui restaient prisonnières du « il était une fois » de l’historiographie classique”. Tandis que “l’histoire qui montrait comment les choses se sont passées fut le plus puissant narcotique du siècle” (480), l’image dialectique est désensorcellement du “paysage pétrifié du mythe”, à la lettre *réveil* grâce auquel les choses, comme il était dit plus haut, prennent “leur visage surréaliste” et s’accomplissent le sauvetage du passé (*Id.*)<sup>12</sup>

## L’illumination profane

Qu’est-ce à dire en définitive? Peut-on ici, et en quel sens, parler de messianisme? L’Ange de l’histoire dans l’allégorie de l’*Angelus Novus*, auquel nous avons déjà fait allusion, n’est pas

<sup>8</sup> *Origine du drame baroque*, trad., p. 178 (cité par Tiedemann, o.c.).

<sup>9</sup> “On peut lire le réel comme un texte. C’est ainsi qu’on veut ici procéder avec la réalité du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous ouvrons le livre de ce qui a eu lieu” (*Passages* 481). Dans *Sens unique* Benjamin parle explicitement de “critique exégétique”. On mesure combien, là encore, Benjamin est loin de la thèse marxiste qui fait de l’art une superstructure culturelle (même interprétée à la suite de Lukacs comme fantasmagorie construite sur le modèle du caractère fétiche de la marchandise) : “Il faut présenter non plus la genèse économique de la culture, mais l’expression de l’économie dans la culture” (*Passages* cité par Tiedemann, o.c., p. 24).

<sup>10</sup> *Passages* cité par Tiedemann, p. 19.

<sup>11</sup> Par là s’éclaire également le fonctionnement de la citation tel que l’entend Benjamin. Celle-ci n’est pas érudition pour confirmer une opinion mais arrachement des fragments à leur contexte pour qu’ils puissent s’illuminer mutuellement et aussi par court-circuit avec le présent. Plus radicalement encore, dans sa racine théologique, citer c’est Nommer, et le Nom porte au jour la Vérité.

<sup>12</sup> L’image dialectique agit en effet par projection de l’optique du rêve sur le monde éveillé, par exemple en traitant le monde des choses du XIX<sup>e</sup> siècle comme s’il s’agissait d’un monde de choses rêvées. D’où l’emprunt à la théorie surréaliste du rêve, à cette différence près cependant – différence capitale – que l’image dialectique, loin d’être prétexte à évasion hors de l’histoire, fait retour, pour les illuminer, à la pratique actuelle et à ses exigences. Illumination ici qui à la lettre est transfiguration, comme pour le chrétien la lumière même du Royaume de Dieu dont la présence rayonne au cœur des abîmes. Benjamin ne parle-t-il pas textuellement de “Refaire l’Autrefois dans le souvenir du rêve” (*Passages* 406) ? En effet Benjamin, loin de voir dans le surréalisme (comme c’est le cas pour Camus) une forme de nihilisme, l’interprète comme révolte contre la réalité quotidienne au nom de l’affirmation d’une surréalité qui dépasse le monde à l’intérieur du monde par la grâce de la poésie. Émerveillement, celle-ci est le lieu de la liberté et de la confiance en l’homme. Poésie et amour sont au fondement de la libération de l’homme.

seulement le spectateur impuissant des ruines que la catastrophe de l'histoire amonçèle à ses pieds, il est aussi celui qui voudrait "réveiller les morts et rassembler les vaincus", tous les opprimés et les écrasés de l'histoire. Or, une fois récusés l'optimisme rationaliste du progrès infini et l'espoir marxiste de la Révolution comme fin de l'histoire, comment concevoir le sauvetage du passé autrement que sous la forme d'un "bond hors de l'histoire" et d'une "arrivée du royaume messianique", jusqu'à ce que la totalité du passé soit, dans une *apocatastase* historique, introduite dans le présent et ainsi accompli "le salut final de toutes les âmes"<sup>13</sup>? Mais l'athéisme de principe de Benjamin lui interdit tout messianisme proprement religieux (sur le modèle augustinien par exemple<sup>14</sup> Toutefois il importe de souligner fortement que pour Benjamin l'art ne saurait se substituer sur ce point à la religion (ce refus d'une religion de l'art est la seconde différence fondamentale avec Proust, et ce en raison même du sérieux avec lequel Benjamin considère l'histoire, radicalement rebelle à toute sublimation esthétique du mal). Si l'art en même temps que critique est porteur en espérance d'une visée messianique, il n'est pas lui-même ce messianisme (tout comme chez Kant l'expérience esthétique, grâce au symbolisme, est seulement médiatrice quant au supra-sensible).

A titre d'illustration exemplaire de la pensée de Benjamin sur la dimension messianique de l'art, ne pourrait-on citer une des dernières compositions de Schoenberg intitulée : *Un survivant de Varsovie* (op. 46), à la fois œuvre qui assume pleinement la modernité esthétique et remémoration sauvant de l'obscurité et de l'oubli ceux que la barbarie avait voulu rayer du monde des morts comme de celui des vivants? Jamais n'a été plus vrai qu'à son propos cette réflexion de Nietzsche dans *Le Gai Savoir* : "Une musique véritable atteint l'éclat d'une détonation spirituelle", surtout quand elle atteint, comme ici, en tant que commémoration, un tel degré d'intensité spirituelle. Quel exergue en effet lui conviendrait mieux que ces derniers mots de Benjamin qui concluent les *Thèses sur la philosophie de l'histoire* : "On le sait, il était interdit aux Juifs de prédire l'avenir. La Thora et la prière s'enseignent au contraire dans la commémoration. Pour eux la commémoration désenchantait l'avenir auquel ont succombé ceux qui cherchent instruction chez les devins. Mais pour les juifs l'avenir ne devint pas néanmoins un temps homogène et vide. Car en lui chaque seconde était la porte étroite par laquelle pouvait passer le Messie"? Certes pour autant, répétons-le une fois encore, Benjamin ne confond pas expérience esthétique et religion, même si la première relève à ses yeux d'une interprétation calquée sur le modèle théologique. En définitive c'est en tant qu'*illumination profane* que l'œuvre d'art est "promesse de bonheur" si bien qu'on peut dire d'elle, à l'image de *l'Espérance* d'Andrea Pisano au portail de Florence "Elle est assise et, impuissante, tend les bras vers un fruit qui lui est inaccessible. Et pourtant elle est ailée. Rien n'est plus vrai"<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Sur le royaume messianique voir Tiedemann, o.c., p. 29. Sur l'apocatastase, voir *Passages* 476 et *Le Narrateur* (à propos de Leskov avec référence à Origène) in *Oeuvres choisies* 2, p. 78.

<sup>14</sup> A propos de Benjamin TIEDEMANN (*Etudes sur la philosophie de W. Benjamin*, p. 136-137) évoque la position augustinienne (sur la théologie de l'histoire) en se référant à Adorno (in *Modèles Critiques*), et donc en la déformant. Est en effet reproché à saint Augustin d'opposer l'histoire comme malheur pur et le salut comme anhistoricité radicale, faute de comprendre que pour l'Auteur de la *Cité de Dieu* le mystère de l'histoire présente est dès ici-bas tissé de l'entrelacement inextricable des deux Cités comme celui du temps et de l'éternité, la croissance du corps mystique du Christ par le recrutement des Saints à travers les temps définissant la visée eschatologique elle-même (de sorte que chaque génération se trouve ainsi, selon l'excellente expression d'Irénée Marrou, "équidistante de l'éternité"). Quant à la position ultime de Benjamin il est difficile de ne pas reconnaître en elle une certaine ambiguïté. Bien énigmatique demeure à cet égard le texte suivant des *Passages* (488-489). Après citation d'une lettre d'Horkheimer : "L'injustice passée a eu lieu, elle est consommée, achevée. Les victimes sont vraiment mortes. Si on prend tout à fait au sérieux l'inachèvement, il faut croire au Jugement dernier..." – Benjamin ajoute : "On apportera un correctif à ces réflexions en songeant que l'histoire n'est pas seulement une science et qu'elle est tout autant une forme de remémoration. Ce que la science a "constaté", la remémoration peut le modifier. La remémoration peut transformer ce qui est inachevé (le bonheur) en quelque chose d'achevé et ce qui est achevé (la souffrance) en quelque chose d'inachevé. C'est de la théologie; mais nous faisons, dans la remémoration, une expérience qui nous interdit de concevoir l'histoire de façon fondamentalement athéologique, même si nous n'avons pas, pour autant, le droit d'essayer de l'écrire avec des concepts immédiatement théologiques"

<sup>15</sup> *Sens Unique*, p. 209

© Raymond Court  
[www.contrepointphilosophique.ch](http://www.contrepointphilosophique.ch)  
Rubrique Esthétique  
11 février 2007