



**Konstellations**

**Benjamin :  
Esthétique et modernité**

Par Mathieu Teasdale

Fichier : 0501.14.pdf

Mathieu Teasdale ©

[mteasdale@hotmail.com](mailto:mteasdale@hotmail.com)

Benjamin a compris une chose. Il a eu l'intuition que cette chose allait changer notre rapport au monde, même si tout semble montrer que pour lui, ce n'était qu'une façon de comprendre la modernité à partir de la révolution engendrée, notamment par la photo. Il s'agit de la duplication des choses, de la répétition à l'infini. Il a donc envisagé la question sans toutefois en prononcer la réponse. C'est cette chose qu'il a comprise et avant tout le monde.

Comment alors aborder Benjamin pour saisir l'ampleur de sa pensée ? En ressaisissant le problème d'une modernité extrême, Benjamin l'a pensé avec une tension tragique au point qu'il en a fait son destin personnel. Cette tension tragique restera présente, en filigrane, tout au long de ce travail où il sera question de la *forme*, donc de la question de la communication, inhérente à l'œuvre de Benjamin, de l'art et la perte de son *aura*, et son rapport à la technique ; enfin, du glissement de l'esthétique au politique. On ne peut cependant aborder ces thèmes sans la notion d'*histoire*. Benjamin raconte le passé et le futur, l'Absent, le Vide qu'on voit se répéter dans les textes de Benjamin.

Pourquoi cette mise en question à partir d'une problématique si divergente par rapport à son œuvre propre ? Ne serait-ce pas donner plus de valeur qu'elle n'en mérite à une certaine pensée et en en mesurant à son aune tout ce qui peut se manifester aujourd'hui dans le champ de la pensée ? Il n'en est rien. J'ai simplement cru qu'avec ce débat, il y allait de l'essentiel pour une pensée, une œuvre, manifestement comparatiste où chaque élément de pensée ne peut être pris séparément sans risquer d'en perdre sa pertinence.

### **La Forme**

L'*Origine du drame baroque allemand* s'ouvre sur quelques pages consacrées au problème de la forme philosophique. Benjamin articule cet espace autour de trois termes : style, méthode, représentation (*Darstellung*). C'est à partir de la méthode que sa réflexion prend son essor.

Alors qu'au 19<sup>e</sup> siècle, la méthode procède par liens déductifs, puisée à même le modèle proposé par la science, Benjamin lui oppose la méthode propre aux traités. Méthode non plus linéaire, mais plutôt cyclique, répétitive. Au lieu de suivre le chemin qui mène progressivement à l'objet de la connaissance, avec le traité, la méthode devient un fil qui s'enroule sur lui-même sous la forme d'une représentation qui ne va nulle part puisqu'elle s'aliène à la contemplation. La contemplation vise ce qui est déjà là, c'est-à-dire les Idées. Exposant l'Idée, il la met en scène (*Darstellen*).

Cette philosophie tourne autour de la beauté, de l'esthétique qui lui sert d'horizon et de référence. Au temps de Platon, est vrai ce qui est beau. Benjamin a vu que la possibilité de la répétition allait changer notre rapport à la vérité. Il garde un but, conserver un certain rapport à la vérité.

Trouver une unité à la pensée de Benjamin autour de l'esthétique ne rendrait pas une compréhension plus profonde de celle-ci parce qu'elle échappe à toute tentative de systématisation. Il n'en demeure pas moins qu'en présenter l'articulation permet de saisir au vol les éléments que Benjamin lui-même a compris comme changement qui s'opérait. Si pour l'atteindre la route directe est impraticable, c'est par la voie de l'esthétique que je passerai, comme témoin d'un « caractère destructeur » qui traverse les époques différentes de cette pensée. Alors que l'esthétique n'a pas d'objet propre, comme l'entrevoit Benjamin, c'est autour de cette notion idoine que l'objet s'enroule.

Face à l'histoire, Benjamin reproche au positivisme historique l'évacuation totale du souvenir (*Eingedenken*), des plaintes, de toute une dimension d'inaccompli qui est le véritable legs (*Gemach*) qu'une actualisation se doit d'accomplir. Ainsi : « Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place ; qu'une activité : déblayer. »<sup>1</sup> Donc, toute la négativité qui fait que c'est au nom de tout ce qui a raté que la remémoration est entreprise. C'est dans ce rapport à la Tradition que l'on comprend l'élément destructeur d'un certain attachement au passé qui permet l'entrée dans la modernité et de tout ce qu'elle comporte aux yeux de Walter Benjamin. Sur l'image du passé, dans la seconde thèse de *Sur le concept d'histoire*, il va comme suit :

Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? [...] alors il existe un rendez-vous secret et tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention.<sup>2</sup>

On n'échappe cependant pas à cette dialectique qui maintient la force aux anciennes valeurs. La fin de ce fonctionnement dialectique doit passer par des expériences centrées sur la production de la subjectivité. Un passage obligé par la théorie benjaminienne sur l'art montre ce glissement qui tend vers cette production de subjection en tant que catalyseur pour l'entrée dans la modernité.

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, « Le caractère destructeur », *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p.330.

<sup>2</sup> W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », Thèse II, *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 428-429.

### Œuvre d'art et perte de l'aura.

À l'esthétique du sublime, placée sous le signe du désenchantement messianique de la belle apparence, succède une esthétique politique de l'intervention révolutionnaire dans la société. Celle-ci vise à compenser le vide laissé par la perte de l'aura. La troisième période esthétique évalue la perte irrémédiable de l'élément auratique qui se rattache au langage comme révélation, pour insister sur l'importance vitale de la mémoire dans le contexte de la modernité désenchantée.

Dans la première partie, la validité de l'œuvre se confond avec la révélation de la vérité théologique, communiquée à Dieu par l'artiste. Cette validité esthétique n'est ni le voile, ni le voilé, mais l'objet même sous le voile. Dévoilé, cet objet resterait infiniment inapparent. L'œuvre s'inscrit dans une définition esthétique traditionnelle où l'essence de la beauté renvoie au mystère divin.<sup>3</sup> Benjamin dispose d'une catégorie centrale – sous le terme de l'aura – qui lui confère ce statut sacré. Par l'aura il désigne le type de rapport existant entre l'œuvre et le récepteur et dont la relation fonctionne selon le principe de l'autonomie. L'élément qui définit le plus clairement l'aura est sans doute le suivant : la distance infranchissable qui sépare les récepteurs de l'œuvre, peu importe sa réelle distance : « Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. »<sup>4</sup> Benjamin y caractérise la relation communicationnelle de l'individu à celui d'un individu dispersé, morcelé. La chose, en l'occurrence l'œuvre d'art, possède ici une force qui lui vient notamment du poids traditionnel qu'elle a acquis. Ce qui caractérise donc cette théorie esthétique, c'est avant tout son caractère autoritaire. Le critique est littéralement Adam nommant et citant les œuvres selon leur vérité en revendiquant une autorité souveraine. Ici, le critique a comme fonction de « gardien du seuil » interdisant l'entrée à la médiocrité. Vis-à-vis du public, la critique a une responsabilité à la fois morale et esthétique.<sup>5</sup>

La violence autoritaire revendiquée par Benjamin et mise au service du critique, correspond aussi bien à son idée ésotérique de la « révélation » comme essence de l'œuvre d'art, qu'à sa théorie développée dans *La tâche du traducteur*, selon laquelle l'œuvre d'art n'est destinée à aucun récepteur.<sup>6</sup> Le critique justifie sa prétention à l'autorité par des impératifs qui le gardent hors de portée du public. Cette démarche, telle que décrite par Benjamin dans *l'Origine du drame baroque allemand*, consiste à critiquer et à commenter l'œuvre d'art en fonction de sa teneur de vérité, qui relève d'une philosophie de l'histoire ou des religions et est donc expérience.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> W. Benjamin, « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin », *Œuvres I*, Paris, Gallimard., 2000, p. 123.

<sup>4</sup> W. Benjamin, « L'œuvre d'art... », *Œuvres III*, op. cit., p.73.

<sup>5</sup> W. Benjamin, « Annonce de la revue *Angelus Novus* », *Œuvres I*, op. cit., p.268.

<sup>6</sup> W. Benjamin, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, op. cit., pp. 254-255.

<sup>7</sup> W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2000, p.29.

Dans les thèses *Sur le concept d'histoire* on remarque la permanence de certaines idées théologiques. Il est néanmoins clair que toute la pensée de Benjamin ne peut se réduire à cette seule perspective. C'est sous l'influence des avant-gardes politiques et littéraires que Benjamin établit une théorie esthétique autrement orientée. Dans la mesure où l'art est pour lui le dépositaire d'une vérité inaccessible à la connaissance discursive, il ne peut qu'adapter sa pensée à l'art qui est en train de se faire, dès lors que cet art répond aux exigences, que le critique n'a cependant trouvées jusque-là que chez Goethe et dans la littérature baroque.

Le bouleversement de la perspective philosophique est possible, semble-t-il, dans la mesure où Benjamin entrevoit une possibilité immanente de transformation du monde face à un art contemporain qu'il ne peut qualifier de décadent. Alors que le véritable langage ne se communique qu'à Dieu, les avant-gardes qui cherchent à agir sur le récepteur, le public profane, s'attaquent aux institutions de l'art. Dans la lettre de Benjamin à Carl Schmitt en décembre 1930, on note une parenté dans la pensée de Benjamin et celle du décisionnisme de Schmitt. Ainsi, toute modernité crée une absence normative qui nécessite une décision. Dans la théorie benjaminienne de l'art, cette contingence résulte de la perte de l'expérience, de l'aura, du fait que la tradition ne pourvoit plus au fondement normatif des décisions.

Par la réconciliation entre technique et nature, la valeur culturelle ou l'aura du langage sans destinataire fait place à l'exposition d'un langage qui cherche à éveiller. Benjamin, dans « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », renonce aux formes esthétiques du passé. Il s'agit d'une « barbarie positive » qui, dans son caractère destructeur, entraîne la profanation de l'art et, en fait, la possibilité pour chacun de devenir critique. Ainsi, l'importance des nouvelles techniques – la photographie et le cinéma – tient au fait que la destruction des formes esthétiques traditionnelles doit, pour Benjamin, ouvrir la voie à de nouvelles formes d'expression.

La perte de l'aura, autrement dit de l'unicité de l'œuvre, produit une délocalisation et une détemporalisation de l'œuvre d'art. Avec elle disparaît la distance entre œuvre et récepteurs. Elle est symptomatique d'une transformation du rapport au passé et à la tradition qui dépasse le domaine de l'art. Cette conception renvoie à la théorie du langage de Benjamin, dans laquelle il affirme : « La chute hors du paradis adamique se traduit par une abstraction croissante, par des formes supérieures du pouvoir d'imitation dans lesquelles la similitude sensible devenait non sensible. »<sup>8</sup>

L'abolition de la distance ouvre l'ère d'une esthétique de choc, de la proximité et du contact que Benjamin nomme expérience tactile. L'expérience auratique est un abandon à la rêverie, l'expérience vécue du choc exige l'éveil. La perte de l'aura cesse alors d'être mélancolique pour devenir active. Il faut souligner que ce que la culture cultive comme tradition, c'est ce qui a réussi ; l'idée même de la continuité historique n'est donc que la continuité de la tradition des oppresseurs :

---

<sup>8</sup> W. Benjamin, « Sur le langage », op. cit., p.160.

« La nature de cette tristesse se dessine plus clairement lorsqu'on se demande à qui précisément l'historicisme s'identifie par empathie. On devra inévitablement répondre : au vainqueur »<sup>9</sup> ; d'où l'attitude du « caractère destructeur » qui, pour sa part, fait table rase et cesse de cultiver la nostalgie de la tradition. Par là, dans la Thèse VII de « Sur le concept d'histoire », il se place lui-même délibérément en état d'exception. Avec cet état d'exception, la « barbarie positive » demeure. C'est ce que Benjamin attendait des avant-gardistes. Il s'efforce ainsi d'aller à l'encontre d'un conformisme intellectuel ambiant, sous l'impulsion antiautoritaire mais déjà empreinte d'aspects autoritaires. Comme l'histoire culturelle n'a pas d'objet, elle doit donc être intégrée par les fragments dont le ton est celui de la sentence et de l'impératif : « Qui ne peut prendre parti doit se taire. »<sup>10</sup> Comme le fragment est chaque fois unique, sorti de sa continuité temporelle, il ne peut plus recevoir son sens que dans son actualisation, « son réveil ». La citation comme procédé destructif qui « sort par effraction » un fragment de la continuité d'un texte. Sa fonction n'est pas de conserver, mais de détruire.<sup>11</sup>

### Esthétique et politique

La reproduction émancipe l'œuvre d'art de sa dépendance par rapport au rituel, donc de la sphère théologique, et la fonde sur la politique. Un changement dans la fonction de l'art s'effectue : sa politisation. Avec Dada notamment, l'esthétique devient stratégique. Sacrifier toute objectivité en faveur d'une cause. C'est prendre parti. La stratégie que Benjamin défend est plus qu'une simple attitude partisane ; en prenant parti, elle vise l'universel et avec elle, la critique est affaire de moralité. L'enjeu est de savoir : comment maintenir l'exigence esthétique dans un contexte stratégique, dès lors que le principal critère de la création est l'efficacité ? En posant les termes ainsi : si la photographie désenchant le monde, l'objectif (Benjamin joue ici sur ce mot) scelle la mort du subjectif – et il enchaîne : « Pour le reste se prépare une nouvelle réalité face à laquelle personne ne peut plus assumer de responsabilité personnelle. »<sup>12</sup> Mais sans garant de la morale, la fosse se creuse parce que l'esthétisation de la politique est le fascisme alors que la politisation de l'esthétique est le communisme. C'est une politisation du médium qui s'opère. Pour Benjamin, il faut se réveiller. Chaque époque accomplit un changement temporel, qui marque une modernité pour Benjamin, en réveillant un fragment du passé et en le réactualisant. C'est le temps messianique qui remplace le temps profane de la continuité.

À son retour de Moscou, Benjamin prône un art tendancieux. Le critique qui s'y oppose fait alors partie de l'arsenal lourd de l'esthétique bourgeoise. Bien au contraire, selon l'essai sur le Surréalisme, l'abandon de l'art est peut-être un devoir de l'artiste contemporain. Il ne s'agit pas ici d'une contradiction aberrante de la part de Benjamin, mais plutôt d'une logique paradoxale

<sup>9</sup> W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire », Thèse VII, op. cit., p.432.

<sup>10</sup> W. Benjamin, « Sens Unique », trad. J. Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, Les Lettres Nouvelles, 1978. p.143.

<sup>11</sup> W. Benjamin, « Karl Kraus », *Oeuvres II*, op. cit., p. 240.

<sup>12</sup> W. Benjamin, « L'oeuvre d'art... », op. cit., p. 77.

exprimant le « sans-objet » de l'art se subordonnant au politique. C'est d'ailleurs contre l'optimisme des sociodémocrates que Benjamin propose de mettre en place le « pessimisme organisé ». Exclure de la politique la métaphore morale et y découvrir un espace structuré par l'image, inaccessible à la contemplation en réunissant des aspects pratiques et esthétiques dans une illumination profane.

L'efficacité prime dans le document. Ce qui oppose l'œuvre d'art au document, c'est sa prétention légitime à une appréciation esthétique, alors que le document ne présente qu'accessoirement ces qualités et inversement.

Comment distinguer l'un de l'autre ? C'est la question de l'esthétique contemporaine, depuis Duchamp, Dada et le Surréalisme. Lorsque Benjamin oppose l'artiste qui fait « une œuvre », au primitif qui s'exprime dans un document, il fait place à une distinction *a priori* permettant de séparer art et document<sup>13</sup>. S'opposent ici mérite esthétique et fonction pédagogique. L'un n'empêche pas l'autre.

Benjamin préfère l'authentique document à l'œuvre surréaliste qui se voudrait un monde de rêve. Il ne défend plus l'œuvre d'art au sens traditionnel contre le document stylisé. « Ce que nous appelions art ne commence qu'à deux mètres du corps »<sup>14</sup>, propos que l'on retrouvera par ailleurs, plus tard, dans *Sens Unique*. Ce qui est en jeu ici, c'est une rupture qui s'amorce entre Benjamin et la notion d'œuvre d'art. C'est un passage de l'art au document que les Surréalistes fournissent comme le modèle d'un tel espace d'images immédiatement révolutionnaires. Mais Benjamin conserve ses distances face aux Surréalistes. Il cherche le lien entre révolte et expérience constructive, dictatoriale de la révolution. C'est de l'action efficace sur le récepteur dont il est maintenant question.

L'urgence qu'il y a de sortir du monde primitif justifie la rupture avec une esthétique autonome qui ne chercherait pas à dépasser l'indétermination du sens. Le paradoxe de l'esthétique benjaminienne c'est, tout en disqualifiant toute signification discursive, de mettre en évidence la particularité de l'art moderne, qui est celle de produire des images sans signification, mais d'attribuer à ces images une signification messianique précise qui échappe aux auteurs.

L'interprétation des signes artistiques permet de découvrir une perspective transcendant l'horizon actuel. Benjamin montre que l'art a toujours été souillé, envahi par toutes sortes d'extériorités, religieuses notamment, et qui lui imposaient leur loi. La perte de l'aura a cette fonction de montrer l'histoire, non plus comme valeur oppressante de la tradition, mais comme un fait qui n'existe que pour être détruit. Ce qui se substituera au rituel sous-jacent à l'œuvre d'art, c'est désormais la politique ; le récepteur n'est plus Dieu mais ce récepteur idéalisé qu'est le public de la classe

<sup>13</sup> W. Benjamin, *Sens Unique*, op. cit., p.37.

<sup>14</sup> W. Benjamin, « Kitsch onirique », *Oeuvres II*, op. cit., p.10.

combattante. La théologie perd tout intérêt pour la théorie esthétique, en ce sens que prétendre défendre et restituer l'aura en réactivant la croyance en l'imposition d'une unicité de sens conduit tout droit au fascisme.

En montrant que l'aura demeure introuvable, Benjamin voit dans la technique du film cinématographique une désacralisation de l'art telle une injonction à la destruction de son passé culturel, de sa puissance constitutive. C'est une tâche éminemment politique que de défaire ce qui fut fait sous couvert de l'art et au nom de la culture. En allant plus loin, l'authenticité de l'art authentique est au fond de n'en avoir aucune, de recevoir de l'extérieur son pouvoir auratique. Le propre de l'art est donc de n'avoir aucune aura. Avec la technique, nous assistons à l'émancipation de l'art par rapport à l'existence parasitaire que lui imposait son rôle de rituel.

Benjamin interprète les œuvres d'art comme des phénomènes à la fois porteurs d'un contenu de vérité et masqués par un voile nécessitant un travail destructeur dans lequel convergent le temps historique et l'interprétation critique. Cette méthode critique ne peut se fixer que sur l'art ou l'esthétique car elle n'a tout simplement pas d'objet qui lui soit propre. Ainsi, c'est un mouvement de la multitude qui a pour but l'autoproduction du sujet face à l'histoire dans son ensemble qui, dans son état de rêve et de fantasmagorie, est en quelque sorte une œuvre d'art qu'il s'agit de soumettre à un processus de mortification.

La modernité telle que vue par Benjamin consiste en une époque « révolutionnaire » qui bouleverse, par des changements de pratiques et de réalité, l'ordre transmis par la Tradition. C'est une modernité qui détruit ses liens avec le passé en le réactualisant pouvant catalyser un nouveau regard historique poussant à prendre une décision concernant son évaluation réactionnaire ou révolutionnaire.

Benjamin a vu un choc qui s'amorce contre la Tradition. La fuite en avant de nouvelles forces productives, et la « barbarie positive » pratiquée pour le « caractère destructeur » devrait conduire au réveil. Par provocation, je pourrais dire qu'il nous reste l'horizon de notre expérience ratée de la modernité. La tension tragique réside justement au cœur du legs de Walter Benjamin. Une lourde hypothèque de mort pèse sur le nouveau rapport que l'homme a longuement tissé ces dernières années avec les technologies du virtuel, car "la technique a trahi l'humanité et transformé la couche nuptiale en un bain de sang"<sup>15</sup>. Elle survient dans la nécessité du transcendantal. L'œuvre de Benjamin laisse l'idée qu'on ne peut réfuter une pensée que parce qu'elle est un événement qui marque une brisure avec les contingences de la tradition.

---

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Sens Unique*, op. cit. p.242.

## BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1985.

\_\_\_\_\_, *Oeuvres* (3 vols.), Paris, Gallimard, Folio, 2000.

\_\_\_\_\_, *Sens Unique : précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, trad. J. Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, Les Lettres Nouvelles, 1978.

\_\_\_\_\_, *ZentralPark*, trad. J. Lacoste, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002.

\_\_\_\_\_, *Paris, Capitale du 19<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, Passages, 1989.

\_\_\_\_\_, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992.

\_\_\_\_\_, « Walter Benjamin : le problème de la dimension esthétique. », in *Revue d'esthétique* n. Hors-série 02, 1990, p.187.

Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992.

Marc Jimenez, « Benjamin-Adorno ; Vers une esthétique négative » in *Revue d'esthétique* n. Hors-série 02, 1990, p.79.

Rainer Rochlitz, « Expérience et reproductibilité technique. Walter Benjamin et la photographie », in *Critique* n° 459-460, août-septembre 1985, p. 803-811.