

Université de Montréal

LA RÉSISTANCE DU NOM : WALTER BENJAMIN ET LA LIBERTÉ DU LANGAGE

Par Isabelle Boucher

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention
du grade de M.A. en philosophie

Août 2017

© Isabelle Boucher, 2017

RÉSUMÉ

Commencer à lire Walter Benjamin constitue un défi en soi, car les nombreux thèmes qui composent son œuvre se portent mal à la « vue d'ensemble ». On voit souvent flotter des citations tirées de ses essais connus sur Kafka ou sur Brecht, ou encore le titre d'un essai populaire sur la *reproductibilité technique* de l'art, mais ces passe-partout ne lui rendent pas toujours justice. Ce mémoire tente de répondre de l'exigence que Benjamin lance à la philosophie : trouver dans une étude sur le langage (et dans le geste d'écrire) les ressources d'une lutte contre la violence invisible des mythes de notre culture dont nous devons débusquer la forme à même ses renouvellements perpétuels. En choisissant comme *fil* l'un des thèmes les plus connus de cet auteur, soit la perte d'expérience, et en prenant acte de la multiplicités des interprétations possibles, que ce soit celles de la théologie ou du matérialisme historique, il sera démontré que son concept de médium – et son rôle jusque-là inusité au sein des questions portant sur l'éthique – peut servir de levier à la transformation du concept de liberté. Même si ce terme n'apparaît pas souvent, ses occurrences témoignent du souci vis-à-vis la posture que l'on doit adopter vis-à-vis son propre langage ou le langage de *l'autre*.

Le premier chapitre amorcera la discussion par le biais d'une métacritique du concept du sujet transcendantal kantien, réalisée par l'explicitation de la relation que la raison entretient avec son langage, suivie de l'introduction du concept de médium qui ressort de son étude sur les premiers romantiques. Le deuxième chapitre sera l'occasion d'approfondir cette dernière relation à l'aide du rapport fondamental que Benjamin articule entre la philosophie et l'art. Sa théorie de la critique littéraire sera présentée en lien avec l'importance de la posture théologique présente au cœur de sa théorie de la traduction. Le troisième chapitre, portant sur son étude *L'origine du drame baroque allemand*, se fera le témoin du *geste* critique de Benjamin. À travers la présentation du contenu historique que l'œuvre met au jour, cette étude découvre l'origine de l'appauvrissement de l'expérience qui sonne le glas de la plénitude de son concept, justifiant à rebrousse-poil la posture éthique dans laquelle sa pensée philosophique s'engage.

Mots-clefs : Walter Benjamin, critique, traduction, médium, langage, nature, histoire, théologie.

ABSTRACT

To start reading Benjamin constitutes a challenge in itself. It can be hard to grasp just what makes the variety of his topics part of the same philosophical quest. One often sees quotations from his work on well-known writers, such as Kafka or Brecht, or perhaps has heard the title of a very famous essay on the *technological reproducibility* of art. But these hardly make up for the depth of his work. This paper will try to answer for the demand his work imposed on philosophy: to find in the study of language (and the gesture of writing) the resources of its resistance against the invisible yet ubiquitous violence perpetrated by the myths of our culture, which we have to decipher in their endlessly mutating forms. By choosing as a starting point one of his well-known concern – the loss of experience – and by acknowledging different interpretations – whether it is seen from a theological or historical materialism stand point – it will be demonstrated that his concept of medium and the unusual role it takes within meditations of an ethical nature can be used as a lever for the transformation of the concept of freedom. Though this word might not appear very often in his work, when it does, it often has something to do with one's own dealing with language, whether it is his or *another* language.

The first chapter will focus on his metacritic of Kant's concept of the transcendental subject, carried out by the disclosure of the overlooked connection between reason and language. It will be followed by the introduction of the concept of medium that stems from his study on the first romantics. The second chapter will go deeper into the relationship between philosophy and art that ensues. His theory on literary criticism will be presented in relation to the importance of the theological stance that pertains to his theory on translation. By focusing on his work *The Origin of German Tragic Drama*, the third chapter will bear witness to his critical *gesture*. Through the presentation of the historical content of the work, this study discovers the very origin of the impoverishment of our experience and the difficulties of finding a concept worthy of its fullness, justifying in reverse the ethical stance his philosophical thinking engages in.

Keywords : Walter Benjamin, critique, translation, medium, language, nature, history, theology.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
ABRÉVIATIONS	iv
INTRODUCTION : Interruption liminaire	1
PRÉAMBULE : Une astrologie rationnelle contre les mythes du sujet	7
CHAPITRE 1 : Explorations terminologiques	9
1. La philosophie qui vient	9
1.1. L'imposture du sujet transcendantal	11
1.1.1. Les ambiguïtés du langage	13
1.2. Le médium de l'expérience absolue	16
1.2.1. Le médium-de-la-réflexion	19
1.2.2. Percevoir c'est lire	21
1.2.3. Sur le langage en général	24
1.2.4. Le nom des choses	26
1.2.5. La dialectique de la sécularisation	31
INTERMÈDE : Le Jour de l'histoire et la Nuit de la nature	34
CHAPITRE 2 : La tonalité affective du nom dans l'espace de la traduction	41
2. L'exigence du langage : de la critique littéraire à la traduction	41
2.1. Vérité et apparence	42
2.1.1. Le regard micrologique du philosophe	43
2.1.2. Le monde discontinu des idées	45
2.1.2.1. La couleur de l'expérience	47
2.1.2.2. La terminologie romantique	49
2.1.3. La critique littéraire	52
2.2. La <i>tâche</i> du traducteur	56
2.2.1. La forme de la traduction	57
2.2.2. La <i>survie</i> de l'œuvre	60
2.2.2.1. La Nuit : possibilité, origine et aliénation	61
2.2.2.2. La Révélation : parenté et complémentarité des langages	66
CHAPITRE 3 : Le <i>Trauerspiel</i> et la crise de l'expérience moderne	73
3. Du silence des héros tragiques au silence des vanités baroques	73
3.1. La mort	74
3.1.1. La tragédie grecque	75
3.1.2. Le <i>Trauerspiel</i>	77
3.2. Les origines de l'allégorie	79
3.2.1. Le concept de nature-histoire	80
3.2.2. L'allégorie du symbole	83
3.2.3. La rédemption allégorique	88
3.2.3.1. L'allégoriste	89
3.2.3.2. Marchandise et collection	93
CONCLUSION : Pour l'amour du langage pur	98
BIBLIOGRAPHIE	105

ABRÉVIATIONS

WALTER BENJAMIN

- AEG* « *Les Affinités électives* de Goethe »
C Correspondance I / Walter Benjamin : 1910-1928
CB *Charles Baudelaire*
CCERA *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*
DPFH « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin »
EP « Expérience et pauvreté »
F *Fragments : Philosophiques, politiques, critiques, littéraires*
FK « Franz Kafka : Pour le dixième anniversaire de sa mort »
FTP « Fragment théologico-politique »
KK « Karl Kraus »
L « Sur le langage en générale et sur le langage humain »
LP *Paris capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*
ODBA *Origine du drame baroque allemand*
P « Sur le programme de la philosophie qui vient »
PCXIX « Paris, capitale du XIXe siècle (Exposé de 1939) »
PI « Sur le pouvoir d'imitation »
TT « Sur la tâche du traducteur »
SU *Sens unique*
SCH « Sur le concept d'histoire »

THEODOR W. ADORNO

- DN* *Dialectique négative*
IHN « L'idée d'histoire de la nature »
PWB « Portrait de Walter Benjamin »
TE *Théorie esthétique*

*L'être vivant ne surmonte le vertige de l'anéantissement
que dans l'ivresse de la procréation.*

Walter Benjamin, *Vers le planétarium*

INTRODUCTION

INTERRUPTION LIMINAIRE

« c'est ça, réitère, ça fait continuer », réitère Samuel Beckett dans son *Innommable*. Balancé entre le dedans et le dehors d'un « parler », le lecteur est forcé de suivre des yeux quelque chose qui s'énonce à peine : « (...) ce sont des mots, ouverts au silence, donnant sur le silence, de plain-pied (...) ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi, je savais que ce ne serait pas moi, je ne suis pas dehors, je suis dedans, dans quelque chose, je suis enfermé (...) »¹ Ici et là, une *distance incertaine* qui parle pour tirer au clair où elle s'écrit et pourquoi elle le fait, malgré la difficulté de son avancement : « (...) il faut continuer, je ne peux continuer, je vais continuer². » Un essoufflement littéraire qui se calme dans l'assurance de sa propre persistance. C'est que Beckett cherche à exprimer quelque chose qui *se* dit en lui, mais *sans* lui, et pourtant *que* lui. Mais ça se dérobe, son « je » se dérobe, déjà à l'avance celui d'un autre. C'est tout l'univers qui est là, tout se condense dans les mots et dans ce « je » qui parle : « (...) je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, (...) je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper³. » Mais il est autre chose aussi, « une chose muette », écrit-il plus doucement. *L'Innommable* est, selon Suzanne Allaire, un refus radical de tous ces mots étrangers, perles d'un capital philosophique et culturel qu'il refuse parce qu'ils sont irrecevables et pourtant toujours reçus⁴. Pas le choix. Elle souligne avec soin que, dans sa colère contre l'idéalisme et la langue-morte des vivants qu'il use et réuse jusqu'à la trame du *je*, Beckett est finalement aux prises avec le problème de l'altérité, celle du mot, celle des autres et la sienne. Ces mots l'habitent, d'où le conflit : il abrite ceux contre qui il en a. Et c'est ainsi que, sans jamais sortir de lui-même, celui qui parle doit paradoxalement combattre sur un terrain qui lui est étranger et composer avec les armes d'une pratique dont la pratique fait mal. « La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre⁵ », écrit Allaire. C'est sur cette responsabilité d'interrompre l'avancement frénétique de cet ennemi qui œuvre dans l'inanité de la parole,

¹ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953/2004, p. 203-204.

² *Ibid.*, p. 210-211.

³ *Ibid.*, p. 164.

⁴ ALLAIRE, Suzanne, « Le langage dans *L'Innommable* : Entre parole et silence » *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 10, L'affect dans l'œuvre beckettienne, Amsterdam – New York, Rodopi, (2000), p. 25.

⁵ ALLAIRE, *op. cit.*, p. 21.

responsabilité que doit prendre sur soi l'écrivain, qu'il est remarquable de constater l'affinité qui lie la tâche de Samuel Beckett à celle dont la philosophie de Walter Benjamin nous intime. Le premier est écrivain, l'autre critique, mais tous deux tirent leur force d'une résistance qui apprend à tomber avec les mots pour mieux se relever en eux. Comment le font-ils?

Françoise Godeau caractérise Beckett de « hors la loi » qui rage de ne pouvoir que mal dire. Mieux vaut vraiment mal dire alors, faire de soi-même son propre bourreau en retournant contre soi ses instruments aliénants. Pour se faire, Beckett brouille les pistes : plus d'énonciateur, d'objet, du moins plus de référence claire⁶. Que des mots et une *métatextualité* qui lui sert à se reprendre dans son air d'aller; reprendre son propre discours, le critiquer, le rompre avant de se faire rompre. C'est au cœur du langage que Beckett résiste et c'est au cœur du langage que ce mémoire plonge aussi, afin de faire sens de cette pratique littéraire et philosophique qui tente de s'émanciper à la fois avec et par-delà son propre langage. S'il use aussi parcimonieusement du langage, écrit Godeau toujours à propos de Beckett, c'est que tous les mots sont les « valets de deux maîtres »; il travaille sur le langage et son double, sur la polyvalence *ambivalente* des mots. Telle est sa double condition d'existence et de résistance : se confondre à la conformité des lois et des conventions afin d'échapper, un *instant* seulement, à « la nécessité absolue » qui veillera *consciencieusement* à donner un sens à ce qui n'en a pas⁷. Le sujet est absolument intégré à l'espace, explique Godeau : c'est-à-dire que, bien paradoxalement, le seul « lieu viable » est réduit au texte même. Les images qui se suivent n'évoquent plus que « les tentatives avortées du “ je ” pour s'identifier à quelque chose ou quelqu'un⁸. » Autrement dit, le sujet n'est rien d'autre que cette suite brisée de mot qui passe, écrit cette fois Allaire, et la signification de ces mots n'aura jamais été aussi ondoyante. Et pourtant, il y a toujours *quelque chose* à dire : cette instabilité qui empêche tout retour à l'origine de la parole est loin d'être réduite à l'image d'impotence qu'elle projette.

Ainsi face à une littérature qui perpétue le mythe d'un verbe venu dans la plénitude de ses pouvoirs habiter le monde et lui donner sens, Beckett a-t-il choisi l'aventure singulière d'un cheminement du côté opposé, du côté du silence, du manque, et de la perte, sachant bien

⁶ GODEAU, Florence, « Figures d'exclus, figures exclues chez Franz Kafka et Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 20, Des éléments aux traces, Elements and Traces, Amsterdam – New York, Rodopi, (2008), p. 348 et 349.

⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁸ GODEAU, Florence, « “Der Bau” de Franz Kafka et *L'Innommable* de Samuel Beckett : Êtres en mal d'âtres », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000, Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000, Amsterdam – New York, Rodopi, (2001), p. 88.

que sans cette distance, ce retrait et cette dépossession, l'homme ne saurait ni parler, ni penser, ni créer⁹.

D'une certaine manière, c'est l'expérience de cette « distance » qui offre ne serait-ce qu'un instant, l'espace d'une parole qui n'a pas à être ce qu'on lui demande d'être. Parce que son silence se superpose à la prolifération des bruits de fonds, elle démontre sa propre possibilité *malgré* la cacophonie et *malgré* l'excès de sens. Chez Beckett luit dans le creux des mots une attitude capable de résister à la lumière aveuglante qu'émettent à leurs cimes les forces mythiques et autoritaires de la culture. Et c'est ce qu'il faudra montrer à propos de Benjamin, mais cette fois, du côté de la philosophie.

Pour Benjamin, l'époque des Temps modernes échoue à émanciper l'homme des dogmes religieux en basculant du côté d'une conviction démesurée dans la primauté du sujet rationnel. La révolution copernicienne aurait-elle fait disparaître un monde de lueurs cosmiques au profit d'un soleil unique et tout puissant? La « perte d'expérience » que Benjamin articule à cette période charnière, voit le jour en même temps que le jugement qui clôt son procès : un concept d'expérience « pauvre » – duquel est exclue la transformation possible de ses modalités – inscrit l'histoire dans un cercle vicieux d'appauvrissement en expériences intérieures comme extérieures. Plus le concept s'appauvrit, plus il devient difficile de penser un autre type d'expérience et plus le chemin s'escarpe. Ce mémoire est la tentative de montrer en quoi écrire comme Benjamin l'a fait – sur l'expérience moderne et ses propres expériences, magiques et profanes, exaltées et douloureuses, celles de son enfance comme de son exil – constitue une pratique intellectuelle dont la probité enjoigne le lecteur à faire l'expérience d'une pensée qui fait l'épreuve du devoir de penser. Sa philosophie est une attention désarmée qui se laisse absorber dans le détail biscornu de la ville, de la babiole ou du langage. En prenant pour exemple l'écriture de Kafka, cette « prière naturelle de l'âme¹⁰ » attentive à la créature et aux personnages archétypiques de la déformation appelés à disparaître et à être oubliés, les études de Benjamin prennent sur elles l'exigence de cette tâche qui doit s'accomplir au cœur d'une tempête de sons et d'images qui « médiatise à l'infini » les rapports entre humains. « Au cinéma, l'homme ne reconnaît pas sa propre

⁹ ALLAIRE, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰ BENJAMIN, Walter, « Franz Kafka : Pour le dixième anniversaire de sa mort », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 446.

démarche, sur le disque, il ne reconnaît pas sa propre voix¹¹ », écrit-il dans son *Paris, capitale du XIX^e siècle*. « L'immédiateté de la présence sensible¹² » est la fantasmagorie du XIX^e siècle qui, par ses inventions technologiques flamboyantes et une organisation sociale fondée sur l'économie capitaliste, offre l'image séduisante d'un progrès dont le mythe attire de plus en plus de fidèles. « Tout ce que [l'humanité] pourra espérer de neuf se dévoilera n'être qu'une réalité depuis toujours présente ; et ce nouveau sera aussi peu capable de lui fournir une solution libératrice qu'une mode nouvelle l'est de renouveler la société¹³. » La pensée cherchant à s'émanciper ou se munir d'armes concrètes vis-à-vis les dangers qui se présentent à elle ne peut plus chasser la vérité dans le repaire de la nouveauté. Ne fomenterait-elle pas là les armes qu'on usera contre elle demain ? Qu'on use déjà contre elle ? C'était peut-être bien la tâche de Beckett : montrer que dans cette histoire racontée depuis toujours presque plus rien n'est visible par-delà les signes d'une maladie qui fait son œuvre tranquillement. Il est donc légitime de se demander si la philosophie peut encore résister au pessimisme ou à la naïveté des nouveautés scientifiques, deux réactions qui semblent parfois être les seules envisageables vis-à-vis la frénésie du « progrès » technologique. Sans plonger dans la question de la « technique », c'est avec le langage, celui certainement technique qui échoie au mémoire, qu'il faudra montrer en quoi la théorie spéculative de Benjamin, envisagée à l'aune des pratiques de la critique littéraire et de la traduction, peut fournir les fondements philosophiques d'une approche visant à affranchir le concept d'expérience moderne des définitions dogmatiques de la liberté, et ce, afin de repenser les modalités de la résistance philosophique passant par l'écriture. Il sera question de présenter la manière singulière dont la pensée de Benjamin fournit encore aux protestations actuelles le rempart d'une posture qui ne plie pas sous le poids d'un tel défi et qui ne tombe pas non plus dans l'abîme de sa propre formalité. Oui, la philosophie doit encore persévérer dans les échecs politiques, économiques et culturels qu'elle accuse et qu'elle menace toujours de provoquer à nouveau avec son langage. Les présentations de Benjamin échoient à la rigueur d'une écriture, acquise au labour d'une pensée qui se sait dangereusement de connivence avec ce qu'elle critique.

Plus que toute autre chose, finalement, ce mémoire se surprend du recours pour le moins

¹¹ *Ibid.*, p. 450-451.

¹² BENJAMIN, Walter, « Paris, capitale du XIX^e siècle (Exposé de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 47.

¹³ *Ibid.*, p.48.

énigmatique qu'a Benjamin à certains termes théologiques qui sont communément associés aux mythes et aux idéologies desquelles ils cherchent pourtant à s'émanciper. N'est-il pas important, aujourd'hui, de rester curieux au regard de ce langage lourd de traditions dont la signification est assurée d'avance, prête à être invoquée à tout moment, par la gauche, la droite, l'en haut et l'en bas des sociétés? N'est-il pas tout aussi important de questionner l'apparente laïcité de termes qui résonnent sans cesse au sein d'espaces publics qui ne jurent que par la sécularisation dont ils assurent être le porte-étendard? Ce mémoire s'efforcera de démontrer que le concept équivoque de liberté – et de résistance – passant par le langage et son écriture – ne peut être explicité à l'aune d'une seule perspective théorique et que, même, il ne *doit* pas l'être. Bien qu'étudier l'ensemble de l'œuvre de Benjamin aurait pu mieux justifier l'argument à l'aide des singularités de son époque, il faudra, par manque d'espace, se garder de plonger dans les textes plus tardifs de son œuvre dont la teneur plus concrète n'est peut-être, si l'argument du mémoire s'avère fondé, que l'actualisation d'une pratique dont les linéaments se trouvent bien établis dès les premiers essais sur le langage et la traduction et dont l'intérêt ici ne se résume qu'à en montrer l'originalité et la difficulté. Afin de bien ancrer la pensée de Benjamin dans un héritage qu'il est loin de répudier dès le départ, le premier chapitre cherchera à identifier les failles de l'idéalisme et de sa conception du sujet transcendantal par le biais d'une *métacritique* de la critique kantienne réalisée par l'explicitation de la relation que la raison entretient avec son langage. Ce sera l'occasion d'introduire le concept de « médium » qui s'avère être un élément décisif pour comprendre sa posture théorique, bien qu'il ne soit souvent que l'intention en filigrane dans ses essais. Le deuxième chapitre sera l'occasion d'approfondir cette dernière relation avec le rapport fondamental que Benjamin articule entre la philosophie et l'art. Sa théorie de la critique littéraire sera présentée en lien avec l'importance de la posture théologique présente au cœur de sa théorie de la traduction. Le troisième chapitre, portant sur son étude *L'origine du drame baroque allemand*, se fera le témoin du geste critique de Benjamin. À travers la présentation du contenu historique que l'œuvre met au jour, cette étude découvre l'origine des difficultés qui sonne le glas de la plénitude d'un concept d'expérience, justifiant à rebrousse-poil la posture éthique que sa pensée philosophique décide d'adopter. Telle est la trajectoire devant faire preuve de la multiplicité et la complémentarité des perspectives nécessaires à la compréhension profonde de ce que constitue « résister » aujourd'hui, avec *Walter Benjamin*. Les apories de certaines questions qui seront soulevées montrent en quoi il n'y a pas de chemin tout désigné, sinon qu'une multitude de constellations conceptuelles brodées à la rigueur de tentatives répétées : y plonger, c'est prendre

des détours en ne s'attachant pas « au pied de la lettre », en s'attachant précisément *au pied de chaque lettre*. L'équivocité de certains textes et la coprésence de certaines postures¹⁴ sont redevables à l'*espace extrême* où séjourne alors sa pensée. Et c'est peut-être là le nœud du problème, surtout pour celui qui cherche encore la réponse à la question : « *M'est-il encore permis d'espérer?* » et trouve des réponses en apparence si différentes, voire contradictoires, selon les périodes et les fragments de sa pensée. En arriverons-nous à une réponse aussi étrange que celle à laquelle en arrive Kafka : « Oh ! Assez d'espoir, une quantité infinie d'espoir – mais pas pour nous¹⁵ »?

¹⁴ Il est toujours possible de souligner le contexte dans lequel écrit un auteur. L'horizon politique dans lequel a évolué Benjamin aurait, de son propre aveu, contribué à transformer sa *manière d'écrire*. Le lecteur est témoin d'un changement de tonalité et de terminologie qui, au fil des essais, est animé par le vif désir de se dissocier de toute « affinité » avec un « idéalisme bourgeois et conservateur¹⁴ », autant philosophique que politique. Tel que Patricia Lavelle le souligne, on reproche à Benjamin certaines affinités avec la philosophie d'Heidegger, ou celle du cercle de Stefan George, encore pire, avec le national-socialisme en progression, ce qu'il refuse vivement. « Pourquoi place-t-il sa production intellectuelle sous le drapeau du matérialisme historique? Tout simplement parce que, dans une époque de positions extrêmes, il ne voulait pas que l'on puisse la mettre sous celui du national-socialisme : "Si déjà on écrit des textes « contre-révolutionnaires », comme tu qualifies très justement les miens du point de vue du Parti, doit-on en plus les mettre expressément aux mains de la contre-révolution? Ne doit-on pas les dénaturer plutôt, comme des alcools, et, au risque de les rendre impropres à toute consommation, les rendre résolument et suffisamment impropres à cette consommation-là ?" » Cf. LAVELLE, Patricia, *Religion et histoire : Sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2008, p. 230-236. Ce détournement peut ressembler à une revendication artificielle, voire mal manœuvrée envers le matérialisme historique. Pourtant, Benjamin écrit à Max Rychner : « (...) pour me démarquer de bonne heure et nettement du vide dégoûtant de ce commerce officiel et non officiel, je n'ai pas eu besoin des démarches de la pensée marxiste, – je ne l'ai même connue que très tard –, mais je le dois à l'orientation foncière de ma recherche qui est métaphysique. » Cf. LAVELLE, *op. cit.*, p. 230. Ceci a pour effet de nuancer l'origine de ses revendications politiques, que plusieurs commentateurs associent trop rapidement au matérialisme historique – en le dissociant *et* de l'idéalisme *et* du marxisme, offrant du même coup la riposte d'une pensée spéculative capable de résister d'elle-même aux idéologies des pensées totalitaires. Que Benjamin dévoile ainsi son attachement politique au matérialisme historique à des fins autres que pour *politiser* sa pensée en un certain sens déjà politique, voilà une réponse provisoire pour qui s'intéresse à l'*origine* du matérialisme historique de Benjamin. Et c'est là la raison pour laquelle une attention accordée presque entièrement à ses premiers écrits est justifiée.

¹⁵ FK, p. 417.

PRÉAMBULE

UNE ASTROLOGIE RATIONNELLE CONTRE LES MYTHES DU SUJET

Dans un fragment intitulé « Sur l'astrologie », Benjamin trace les linéaments du projet d'une astrologie « rationnelle » :

Tentative de concevoir l'astrologie en excluant la doctrine de l'« influence » magique, la « puissance de rayonnement », etc. Une telle tentative serait transitoire, si on veut. Elle est très importante parce qu'elle purifie l'aura qui entoure ce type d'investigations. Et on tombe nécessairement sur ces recherches lorsqu'on se propose d'examiner à quel moment, dans le cours de l'histoire, se sont formés les concepts d'un humanisme réel¹⁶.

Chercher à saisir dans l'histoire le moment où cet « humanisme réel » apparaît (en tant que dépassement de l'humanisme classique, idéaliste et bourgeois), c'est d'abord réfléchir à une méthode capable de s'affranchir de l'influence de ces dogmes humanistes. Ces derniers empêchent l'émancipation de l'homme en contaminant précisément « toujours déjà » d'un germe morbide les concepts d'homme et de liberté. La « tentative transitoire » de chercher dans l'histoire là où le concept d'un homme réel a vu le jour doit se réapproprier ces théories originaires succomber à leur emprise *magique* – ce qui explique l'image de l'astrologie et, dans ce qui suit, l'évocation de nombreux termes à caractère métaphysique, mythique ou religieux¹⁷. Une tâche impossible ? Si Benjamin est pleinement conscient du danger que constitue l'usage d'une telle terminologie *chargée* de connotations magiques, cet intervalle a pour tâche de démystifier certains concepts dogmatiques qui se purifieront eux-mêmes de toute illusion de pureté. Pas de « retour » à l'origine et pas de « pureté » pure. Sa terminologie n'est donc pas *précritique* ni simplement *sécularisée*. La critique se déploie d'abord sous un mode latent : elle motive la réappropriation de termes magiques pour sauver une forme primitive d'expérience qui pourraient encore s'y loger, portée par les dernières secousses de sa disparition.

Il faut admettre qu'en principe les phénomènes célestes pouvaient être imités autrefois, collectivement ou individuellement, par des êtres vivants. Et même, on doit voir dans cette

¹⁶ BENJAMIN, Walter, *Fragments. Philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Librairie du Collège International de Philosophie », 2001, fr. 158, p. 239.

¹⁷ On peut penser au langage pur, au nom, à l'origine, à la rédemption, à la Révélation, et encore d'autres.

imitation l'instance, à première vue unique, qui a donné à l'astrologie le caractère d'une expérience¹⁸.

Mais il ne s'agit plus ici d'une expérience de la « nature », ou de l'expérience « naturelle » associée à l'homme primitif : dans son « Karl Kraus » Benjamin entreprend d'exposer concrètement la forme de sa polémique qui finit par purifier le mythe culturel de l'homme naturel¹⁹. En citant les mots de sa culture vacillante Kraus les arrache de leur époque, et ce faisant, détruit les idoles « naturelle » de l'homme. Dans le travers de ses formules polémiques ne reste qu'un homme en devenir purifié qui doit se reconstruire à partir des mêmes mots. Ainsi, aujourd'hui le véritable danger n'est pas la forme « primitive » de l'astrologie, mais bien celle de l'homme « naturel » de l'idéalisme. Cette bascule en une terminologie qui prend la forme de mythes primitifs se prépare à détruire complètement le mythe du sujet moderne et les profondeurs abyssales de son archaïsme déguisé. Conformément à ce modèle astrologique, présenter la critique des traces idéalistes invisibles qui hante le 20^e siècle et son concept de liberté, exige la présentation isolée de sa théorie « métaphysique ». Parce que la violence de l'idéalisme est devenue si ambiguë et qu'elle brille partout sans contrainte grâce aux horoscopes de la chronique quotidienne, elle affecte imperceptiblement l'ensemble des dimensions de la vie concrète. En développant une théorie spéculative, Benjamin œuvre à transformer ces ambiguïtés de manière à ne pas en diminuer leur potentiel critique, tout en évitant de s'engager trop rapidement dans une pratique qui pourrait, elle aussi, sombrer dans l'ambiguïté de son langage trop peu habité.

¹⁸ *Ibid.*, fr. 158, p. 240.

¹⁹ BENJAMIN, Walter, « Karl Kraus », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 269-270.

CHAPITRE 1

EXPLORATIONS TERMINOLOGIQUES

1. La philosophie qui vient

Dans le « Programme » de 1917, Benjamin énonce son vœu de mettre en place une théorie de la connaissance « toute entière » destinée à « rendre justice à un mode d'expérience supérieure » (*böberer Erfahrung*) à la fois historique et religieux.

Un nouveau concept de connaissance transformera donc d'une manière décisive, non seulement le concept d'expérience, mais aussi celui de liberté. On pourrait dès lors soutenir qu'avec la découverte d'un concept d'expérience qui fournirait à la métaphysique son lieu logique, toute différence disparaîtrait entre le domaine de la nature et celui de la liberté²⁰.

Le concept plus profond d'expérience que le jeune philosophe cherche à mettre de l'avant porte en lui les « promesses de bonheur » d'une philosophie à venir et se différencie radicalement de la pauvreté de l'expérience des Temps modernes qui contamine encore notre présent et notre *présence*. Dans ce « Programme » Benjamin s'explique avec la philosophie kantienne dont les idées, pourtant fécondes insiste-t-il, ratent la profondeur qu'un contexte historique différent aurait pu leur donner. De fait, avec l'intention de sauver cette pensée d'une époque trop lumineuse et de l'interprétation néokantienne qui fait rage parmi ses homologues contemporains, la tâche que Benjamin se donne est de sauver l'idée d'une sphère transcendantale en une « sphère de totale neutralité par rapport aux concepts de sujet et d'objet », une « sphère autonome et originaire²¹ ». Si Benjamin suit le mouvement néokantien d'une « logique de l'origine », explique Clemens-Carl Härle, en évitant de poser le rapport entre sujet et objet au cœur de la connaissance, il critique le néokantisme d'avoir réduit l'architecture kantienne à l'analytique et, incidemment, la forme de l'expérience à la « synthèse de la connaissance scientifique²² ». Ce « lieu logique » de la métaphysique que Benjamin tente de réfléchir diffère du concept d'expérience qu'Hermann Cohen expose dans *La Théorie kantienne de l'expérience*, car, arraché de l'histoire, ses véritables contenus ne sont envisagés que

²⁰ BENJAMIN, Walter, « Sur le programme de la philosophie qui vient », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p.189-190.

²¹ *P*, p. 186-187.

²² HÄRLE, Clemens-Carl, « Walter Benjamin : Art et langage », *Le Cahier (Collège international de philosophie)*, vol. 3, (1987), p. 135.

comme ce qui s'exprime « dans les principes *a priori* de la mathématique et la physique *pure* ». Le terme « expérience » n'y est donc que l'expression de méthodes scientifiques qui radicalisent le formalisme kantien et, ce faisant, achèvent d'appauvrir le concept des Lumières²³. Ces critiques sont motivées par la déception de Benjamin vis-à-vis de la « dimension religieuse » de l'œuvre de Cohen qui, selon Jean-Michel Palmier, laisse de côté une sensibilité « mystique » et l'importance « d'éléments ésotériques. » tous deux près d'une conception romantique du judaïsme qui intéresse alors Benjamin²⁴.

En ce sens, le projet métaphysique de Benjamin est essentiellement motivé par la volonté de sauver le champ de l'éthique de la conception moderne de la moralité dont le concept de liberté est soumis à une vision mécaniciste de l'expérience²⁵. Le jeune Benjamin reprend l'architectonique tripartite de l'édifice kantien (raison/entendement/intuition)²⁶ en retenant surtout le problème de l'articulation entre les idées de la raison, telle que celle de l'infini, précise Marc de Launay, avec l'entendement et l'intuition, à partir d'un questionnement sur l'(in)connaissable et l'(im)perceptible²⁷. La dernière citation rappelle donc au lecteur un des motifs principaux du projet philosophique de Benjamin : l'antinomie classique entre liberté et nature – habituellement associée à la séparation entre l'entendement et la sensibilité (spontanéité/réceptivité, activité/passivité, nécessité/contingence) – doit être reposée dans un cadre spéculatif. De cette manière précise Härle, Benjamin préserve la disjonction entre les idées de la raison pure (noumène) et la connaissance des phénomènes afin d'éviter « l'enchevêtrement phénoménaliste entre moralité et naturalité » : en fait, il sépare complètement la sphère transcendantale (qui sera plus tard développée à l'aune d'autres concepts, comme celui de nature messianique, de sphère divine, ou encore de l'origine) de la question *quid juris*²⁸. À cela, Howard Caygill ajoute que ce sont deux confusions quant au concept de liberté que le « Programme » cherche à éviter en redéfinissant le concept d'expérience : soit on la réduit au domaine de l'expérience empirique, soit on se la représente comme quelque chose d'idéal, complètement détachée du monde spatio-temporel²⁹. Une troisième voie doit pouvoir être pensée avec la relance d'une sphère transcendantale (encore une fois, plutôt une sphère spéculative

²³ LAVELLE, *op. cit.*, p. 33.

²⁴ PALMIER, *op. cit.*, p. 180.

²⁵ *Ibid.*, p. 189.

²⁶ CAYGILL, Howard, *Walter Benjamin : The colour of experience*, London, New York, Routledge, 1998, p. 3.

²⁷ DE LAUNAY, Marc, « Expérimentation, expérience et expérience esthétique », dans *Walter Benjamin*, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2013, p. 140.

²⁸ HÄRLE, *op. cit.*, p. 136-137.

²⁹ CAYGILL, *op. cit.*, p. 26.

ou « divine ») qui transcende la « sphère de la connaissance » ainsi que les catégories *a priori* de l'entendement (elle serait transcatégorielle)³⁰. Caygill écrit :

Benjamin sought a speculative concept of freedom which would neither be continuous with, nor opposed to experience, but in which freedom at once changes and is changed by experience 'in a sense that is perhaps unknown'. (...) The alignment of freedom and experience is understood in terms of potential routes of passage which may be realised through freedom. Freedom here is less a programme than the occasion of an unexpected transition made possible by one of the gaps, warps or breaks in the continuity of experience³¹.

Le concept d'expérience doit pouvoir fournir à l'idée de la continuité entre nature et liberté posée dans le « Programme » la possibilité d'une transition elle-même comprise à l'aune d'une disjonction entre les idées pures et les phénomènes. Si Benjamin met l'accent sur cette « continuité » entre la totalité concrète de l'expérience et la connaissance, ses recherches découvriront bientôt en quoi la continuité doit être redéfinie en profondeur afin de ne pas tomber dans le dogme d'une « liberté naturelle ». Or, c'est bien la découverte de ces passages *impossibles*, aussi paradoxaux puissent-ils être, qui constitue l'unique objectif de cette étude.

1.1 L'imposture du sujet transcendantal

Parce qu'il est héritier d'une métaphysique inféconde et rudimentaire, le philosophe des *Critiques* aurait glissé en terrain vaseux de par sa *manière* de différencier la sphère transcendantale de la sphère empirique, explique Patricia Lavelle : il aurait distingué *à l'intérieur* de la conscience cartésienne, un sujet transcendantal et un sujet empirique³². Ce glissement imperceptible fait reposer toute certitude apodictique dans la *subjectivité* formelle de l'idéalisme qui garantit l'unité synthétique des aperceptions à l'aide d'un « je pense ». En effet, ne pouvant se représenter que par la représentation de ses prédicats, le sujet ne peut avoir une connaissance de lui-même (en tant qu'objet d'une expérience interne), que par la représentation de l'expérience externe. Voici donc la théorie aux prises avec l'instabilité d'un flux morcelé de représentations dans lequel le sujet empirique ne peut assurer lui-même son unité et l'unité de ses connaissances, toujours lui-même déjà autre³³. L'« unité synthétique des aperceptions » doit donc être fondée dans une capacité, une

³⁰ HÄRLE, *op. cit.*, p. 136.

³¹ CAYGILL, *op. cit.*, p. 26.

³² LAVELLE, *op. cit.*, p. 41.

³³ *Ibid.*

faculté, *a priori* et universelle, un « je » formel, logiquement antérieur au « je » psychophysique. Ce dernier est une pure auto-conscience de laquelle nous ne pouvons rien dire, sinon qu'elle est la condition de possibilité de la pensée, l'ultime condition de la connaissance objective.

Cherchant à éviter d'attribuer un contenu à cette forme purement logique et de tomber dans la spéculation métaphysique, Kant rappelle que le sujet transcendantal ne peut pas être l'objet d'une expérience et que toute tentative de le connaître est impossible. Comme Pascal Dupont l'explique, que le *je pense* s'actualise à l'aide d'un « quelque chose qui a été donné » sans lequel la « conscience de soi » comme faculté intellectuelle ne pourrait s'exercer et la conscience, prendre conscience d'elle-même³⁴, signifie que la fonction du sujet transcendantal est d'explicitier cette unité dans la connaissance en préservant la distinction métaphysique entre la liberté et la passivité : « la donation reste dans la passivité et le *je pense* dans la liberté³⁵. » Face à ce rapport indivisible entre le sujet et l'objet qui structure l'expérience du monde phénoménal, Kant doit postuler l'existence d'une liberté transcendantale (la spontanéité pure du penser) en tant qu'idée cosmologique pure ou noumène³⁶. Ceci découle du fait que Kant distingue la liberté ou la spontanéité pure du *je pense* de la liberté ou la spontanéité empirique ou phénoménale du simple sujet³⁷. Si la sphère transcendantale autonome et originaire que Benjamin veut présenter semble reposer sur une structure disjonctive similaire, le postulat du sujet transcendantal kantien, inséparable de la connaissance synthétique, serait tinté d'une analogie inconsciente avec le sujet empirique. Kant aurait conçu de manière *analogique* la structure métaphysique de la connaissance avec celle de la connaissance empirique construite à partir de catégories subjectives. En ce sens, l'idée du sujet transcendantal n'est pas vraiment une idée cosmologique. Si nous ne pouvons avoir un concept de ce *je pense* isolé de ce qu'il pense, et que pourtant il assure l'unité des représentations au sein d'un penser, ce sujet *a priori* sera toujours le fruit d'une réflexion née d'un rapport à l'expérience extérieure, associant ainsi nécessairement et de manière inconsciente le sujet transcendantal à une individualité d'ordre psychophysique dont la

³⁴ DUPOND, Pascal, « La question du sujet dans la philosophie kantienne », *Philopsis*, Skepsis, Delagrave Édition, 2006, p. 7.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Le sens positif du noumène est une « chose » dont nous avons une compréhension négative, c'est-à-dire une chose dont le mode d'intuition est purement intellectuel, mode dont nous ne pouvons saisir la possibilité, d'où sa « compréhension négative ». Cf. Emmanuel Kant. *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1944/2008, p. 229. « Le concept d'un noumène est donc simplement un *concept limitatif* qui a pour but de restreindre les prétentions de la sensibilité, et qui n'est donc que d'un usage négatif. Il n'est pourtant pas une fiction arbitraire, et il se rattache au contraire à la limitation de la sensibilité, sans toutefois pouvoir établir quelque chose de positif en dehors du champ de la sensibilité. »

³⁷ DUPOND, *op. cit.*, p. 18. Kant distingue la « causalité par liberté » nouménale de la « causalité par liberté » phénoménale dans la troisième antinomie

représentation est historiquement déterminée³⁸. En tentant de limiter les prétentions spéculatives du sujet, Kant aurait conservé la confusion, la cécité même, envers les différents *degrés* d'expérience en ne parlant que de la structure *psychologique* de l'expérience³⁹. La lumière que fait Dupond sur la pure liberté du *je pense*, totalement distincte de la donation du penser, malgré l'unité indivisible du *je pense* et de la donation, témoigne du problème que cherche à corriger Benjamin. S'il est impossible de connaître l'origine de cette unité dans la connaissance qui est nôtre, rien n'indique que la condition de ce *je pense* doit être trouvée dans le sujet. Benjamin propose de resituer et de moduler la relation entre la sphère « pure » et la sphère « empirique » hors de toute subjectivité en différenciant radicalement l'expérience supérieure de l'expérience empirique et psychologique. Seule cette modulation permet de fonder « la continuité d'une expérience qui ne soit ni vulgaire ni seulement scientifique, mais bien métaphysique⁴⁰. » Seule cette appréhension spéculative d'une sphère transcendante qui ne prend plus pour acquis la forme subjective de l'expérience (spontanéité-réceptivité)⁴¹ et qui se questionne véritablement sur la condition de possibilité de cette subjectivation, pourrait se révéler féconde pour le concept de liberté⁴².

1.1.1 Les ambiguïtés du langage

Cette condition, Benjamin la trouve dans le langage. Les idées pures et la connaissance doivent être mises « en relation avec le langage, déclare Benjamin, comme Hamann avait tenté de le faire du vivant même de Kant⁴³. » Benjamin invoque ici Johann G. Hamann afin de rendre hommage à sa « métacritique » de Kant. Ami de ce dernier, ce « Mage du Nord » tapis dans l'ombre des Lumières et d'ailleurs accusé d'obscurantisme, laisse à la pensée critique nombre d'essais et

³⁸ P, p. 186. « L'expérience, quand elle est ainsi rapportée à l'individualité physico-intellectuelle de l'homme et à sa conscience, au lieu d'être conçue comme une spécification systématique de la connaissance, est à son tour, dans toutes ses variétés, un simple objet de cette connaissance réelle, l'objet, plus précisément, de sa branche psychologique. »

³⁹ *Ibid.*, p. 185. « (...) car on ne peut douter du rôle primordial que joue dans le concept kantien de connaissance l'idée, fût-elle sublimée, d'un moi individuel, à la fois corporel et intellectuel, qui, au moyen des sens, reçoit des sensations à partir desquelles il constitue ses représentations. »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁴¹ *Ibid.*, p. 185.

⁴² Cf. F, fr. 36, p. 61 « La spontanéité du moi doit être foncièrement distinguée de la liberté de l'individu. On rapporte souvent et à tort la question de la liberté de la volonté à la spontanéité, comme si se posait aussi la question de la liberté des actes de pensée ou des simples actions corporelles. Mais elle ne se pose pas. L'individu ne peut être pensé comme *libre* qu'en rapport avec ses actions. La question de la spontanéité du moi est du ressort d'un tout autre contexte (...) »

⁴³ P, p. 193.

d'aphorismes dont *Métacritique du purisme de la raison pure*⁴⁴. W. M. Alexander souligne que pour Hamann la séparation entre l'entendement et la sensibilité au fondement de l'édifice kantien a eu pour conséquence d'accorder une *valeur* démesurée à la connaissance formelle de la subjectivité que la raison fait naître de la magie noire de ses entrailles⁴⁵. Tel que le déplie Alexander : la certitude du formalisme est la fin que la raison atteint, si la raison cherche à atteindre cette fin⁴⁶. Point. La raison purifiée peut prendre n'importe quelle forme « au goût du jour » et, dans ce cas, il s'agit de celle de la synthèse dont « l'intuitivité exclut de soi-même tout incompréhension⁴⁷ », écrit Hamann. Ce dernier se donne pour projet d'opposer à la primauté de la synthèse, celle de l'origine commune à l'entendement et à la sensibilité qui, pour ainsi dire, les traverse à part égale⁴⁸. Cependant, cette « racine commune » et « inconnue » reste voilée par le langage qui n'en offre qu'une illusion, soit celle du sujet transcendantal.

Dans cette perspective, le langage entendu comme « image de l'union hypostatique » des natures sensibles et intellectuelles, est *l'origine* du mythe. Selon Alexander, le caractère mystérieux et mythique du langage repose dans le fait que sa *forme* est l'origine de son problème : « (...) language is of such a nature that it can empower reason to perform tricks almost without limit. The problem of this "original sin" in its more evolved forms – that is, its basis in "illusion" – is discussed by Hamann in terms of language⁴⁹. » Ainsi, si la « Métacritique » s'attaque à la « logique formelle », c'est bien pour révéler en quoi le formalisme est dupe : l'inattention à la nature du langage en général est la véritable source de sa méprise. La raison ne saurait légitimement se purifier du langage parce que ce dernier, écrit Alexander, est le monument et le témoin de l'expérience sensorielle inscrite dans l'histoire⁵⁰. Hamann met l'emphase sur l'ambiguïté qui permet à la métaphysique de s'élever, impétueuse, par-delà l'histoire concrète avec son « bâton magique mercurial destructeur ». Alexander est clair : « (...) the power of language is the power to contain alternatives (not *a priori*

⁴⁴ Dans cet ouvrage, Hamann dénonce et démystifie l'imposture de la raison pure. Cette dernière est la conséquence de trois purifications : celles de l'histoire, de l'expérience et du langage. En critiquant le dogmatisme des vieilles prétentions métaphysiques, Kant, qui les affaiblit certainement, ne remet pas en cause la *vision* que présupposent ces mêmes prétentions et qui n'épargnent donc pas son propre questionnement. (cf. HAMANN, Johann G., *Aesthetica in nuce, Métacritique du purisme de la raison pure et autres textes*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2001, p. 150.)

⁴⁵ ALEXANDER, W. M., « Johann Georg Hamann : Metacritic of Kant », *Journal of the History of Ideas*, vol. 27, n° 1, (1966), p. 137-138. « The first objection is to the tendency in Kant to overvalue subjective forms. »

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁴⁷ HAMANN, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁹ ALEXANDER, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 141.

necessities) of meaning⁵¹. » La nature du langage est donc double. Suivant le « mauvais serpent de la langue commune », il a le pouvoir de faire « apparaître la pensée » comme une lumière autonome. Et pourtant, restituer sa langue au sein d'une histoire n'est pas autre chose que de prendre « conscience de l'altérité de principe de toute expression en son sein⁵² », c'est-à-dire prendre conscience de ce qui, dans la raison, ne ressort pas de la raison.

Le langage n'est donc pas que l'origine du mythe, il est aussi un lieu-limite qui fait signe vers cette sphère transcendante que Benjamin cherche à présenter. En démontrant l'altérité irréductible de toute expression, d'où ressort la possibilité pour le langage d'être toujours ce qu'il laisse entendre, mais aussi et toujours, *autre chose*, le critère même de la pureté devient ambigu. C'est en ce sens que Lavelle écrit : « La dichotomie entre la conscience transcendante et la conscience empirique est donc dépassée par la distinction entre le transcendantal et le linguistique. D'après cette différence, la sphère transcendante de l'expérience ne peut être comprise que comme l'origine du langage⁵³ : les langues demeurent à sa limite, elles abritent leur limite. Ainsi, la raison *pure* se voue à la méprise d'elle-même tant qu'elle cherchera à se purifier de la langue et de son altérité de principe⁵⁴. Les mots sont pour Hamann les *images* de leur propre limite⁵⁵ : limites de la raison humaine et images parce qu'encore *différents* de ce qu'ils désignent. Ils sont donc aussi bien des « non-mots » ou des « fantômes » indéterminés, avant d'être déterminés dans une utilisation⁵⁶. Que Benjamin, suivant Hamann, voit dans le langage ce qui est surdéterminé, ce qui reste à déterminer et ce qui est toujours indéterminé, le motive à réinvestir la métaphysique à partir de son ambiguïté irréductible et de son affinité avec la théologie⁵⁷. Le problème de l'origine du langage, d'un point de vue théologique a plus à voir avec une conception du vivant qu'avec le besoin de résoudre le faux problème de « ce

⁵¹ *Ibid.*, p. 143.

⁵² MAJETSCHAK, Stefan, « De la parole et de l'écoute du verbe », dans *Aesthetica in nuce, Métacritique du purisme de la raison pure et autres textes*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2001, p. 20.

⁵³ LAVELLE, *op. cit.*, p. 44-45.

⁵⁴ HAMANN, *op. cit.* p. 152. « Non seulement toute la faculté de penser repose sur la langue, (...) mais encore la langue est également le centre de l'incompréhension de la raison avec elle-même (...). »

⁵⁵ Au sujet de l'image, dans le texte *Aesthetica In Nuce* du même ouvrage, Hamann écrit : « Les sens et les passions parlent et ne comprennent rien d'autre que des images. Ce sont des images qui forment tout le trésor de la connaissance et du bonheur humain. (...) Parler, c'est traduire – d'une langue angélique en une langue humaine (...) des images en signes (...) » Cf. HAMANN *op. cit.*, p. 81.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 151-152. « Réceptivité de la langue et spontanéité des concepts ! – C'est dans cette double source d'ambiguïté que la raison pure puise tous les éléments de sa prétention, de sa passion pour le doute, et de son activité de critique d'art, produit par une analyse tout aussi arbitraire et une synthèse du levain trop de fois vieilli de nouveaux phénomènes et météores de l'horizon changeant, produit des signes et des miracles avec ce qui produit tout (...) Au nom de *métaphysique* déjà colle cette lèpre de l'ambiguïté qui ne peut être enlevée ni transfigurée en remontant à son lieu de naissance qui se trouve dans la synthèse fortuite d'un *préfixe* grec. »

qui vient avant quoi, entre la raison et le langage »⁵⁸. C'est en ce sens que Berdet écrit : « Benjamin prêche là pour un dualisme irrésolu, une dialectique suspendue, par le langage, entre thèse et antithèse, sensibilité et entendement, nature et liberté de l'esprit⁵⁹. » Étant conscient que la sphère transcendantale originaire disjointe de l'expérience empirique « suspend l'ordre catégoriel » ce dualisme irrésolu sert à « protéger cet abîme », selon les mots de Härle, en refusant de la combler par des hypostases précipitées⁶⁰. » C'est ce qu'il s'agit maintenant de présenter.

1.2 Le médium de l'expérience absolue

L'ambiguïté dont il est question exige un nouveau concept d'expérience : « L'expérience absolue est langage⁶¹ », écrit Benjamin. Selon Berdet, Hamann enseigne à Benjamin que le langage est plus à même, hors des systèmes, dogmes et formules, de « témoigner du noyau spirituel de l'existence⁶². » Une théorie de la connaissance fondée dans le langage est plus à même d'inclure en elle la possibilité d'une expérience « religieuse » et utopique. L'expérience « absolue » renvoie donc au rapport spirituel de l'homme à l'univers « dans les domaines où la connaissance n'a pas encore pénétré⁶³. » Tel que Laurence Manesse le soulève, Gershom Scholem aurait rapporté une conversation qui résume bien la posture de Benjamin :

Scholem lui fit un jour remarquer à l'occasion d'une de leurs conversations autour de cette philosophie à venir : « ...logiquement, il faut donc inclure les disciplines mantiques dans cette notion d'expérience » (divination). Benjamin lui aurait répondu : « Une philosophie qui n'inclut pas, et ne peut pas expliquer, la possibilité de lire l'avenir dans le marc de café n'est pas une philosophie authentique. » Il ajoute : « Peut-être ce genre de divination est-il condamnable de certains points de vue, et notamment du point de vue du judaïsme, mais il faut en admettre la possibilité à partir du contexte naturel des choses⁶⁴. »

Lire l'avenir dans le marc du café ou dans les constellations du ciel, voilà l'image de l'expérience absolue de Benjamin. Lire dans le « contexte naturel des choses » quelque chose comme les traces

⁵⁸ *Ibid.*, p. 144. Cf. BLEICH, David, *The materiality of Language : Gender, Politics, And the University*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2013, p. 138. Selon David Bleich, le don divin du langage pour Hamann est l'expression de l'immanence et de la transcendance de Dieu, qui n'est rien d'autre qu'une conception du *vivant* : « He emphasized the connectedness of people to nature, to the universe, and to one another⁵⁸. »

⁵⁹ BERDET, Marc. *Walter Benjamin : La passion dialectique*, Paris, Armand Collin, 2014, p. 42.

⁶⁰ HÄRLE, *op. cit.*, p. 5.

⁶¹ *F*, fr. 19, p. 39.

⁶² BERDET, *op. cit.*, p. 42.

⁶³ MANESSE, Laurence, « Autour du concept d'expérience chez Walter Benjamin : Expérience esthétique – expérience authentique », *Appareil*, 2013, p. 6.

⁶⁴ *Ibid.*

d'une expérience inouïe, c'est « lire ce qui n'a jamais été écrit »⁶⁵. L'aspect spéculatif de ce geste se distingue-t-il des envolés fantaisistes de la raison ? Si Benjamin comprend pourquoi l'idéalisme transcendantal de Kant devait se poser fermement contre l'idéalisme spéculatif des métaphysiques cherchant à expliquer le monde en déduisant le contenu de ses vérités de la religion, n'en demeure-t-il pas moins que « l'abandon de Dieu » ne commande en rien l'interdit spéculatif qu'il s'était donné comme critère⁶⁶. Sans tomber dans la dialectique spéculative de Hegel qui, tel que l'explique Caygill, croit pouvoir « saisir » l'Absolu à l'aide de catégories finies⁶⁷, un concept spéculatif d'expérience peut toutefois servir à la connaissance objective du monde ou plutôt, montrer en quoi l'homme sera « pour une large part le théâtre de processus objectifs », tel que l'écrit Adorno sur Benjamin⁶⁸. L'étude sur le langage fera disparaître le sujet entre deux pôles qu'Adorno identifie au mythe et à la réconciliation : « C'est pourquoi la philosophie de Benjamin est tout autant source de terreur que promesse de bonheur⁶⁹. » Et c'est pourquoi l'idée de liberté sera complètement transformée par cette étude qui prépare tout à fait à détruire la primauté de l'intériorité subjective au profit de « intensité » du langage.

Les premières lignes de l'imposant essai sur le langage, écrit en 1916, sont catégoriques : toute manifestation de la « vie de l'esprit humain » est langage. Conçu comme expression et principe de communication de *tout* contenu spirituel – que ce soit musique, sculpture, ou justice, spécifie-t-il – le langage est une expressivité qui excède et précède par-là celui des mots. Non seulement cela, et c'est là le véritable nœud de la méthode, mais tout, *absolument tout*, a part au langage⁷⁰. Toute forme d'existence et d'expression participe au langage et le *degré* de conscience de ces formes, précise Benjamin, ne change rien au fait qu'il soit impossible de se représenter quelque chose privé de langage. Et même si cette conception est souvent admise en ce qui concerne la nature animée, encore faut-il étendre la force de cette définition à la nature inanimée : rien, aucune chose ou événement, ne peut être pensé sans langage.

⁶⁵ BENJAMIN, Walter, « Sur le pouvoir d'imitation », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 363.

⁶⁶ *F*, fr. 19, p. 38-41.

⁶⁷ CAYGILL, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁸ ADORNO, Theodor W., « Portrait de Walter Benjamin », dans *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard (Allia), coll. « Folio/Essais », 1999, p. 20.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20-21.

⁷⁰ BENJAMIN, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 142-143. « Mais l'existence du langage ne s'étend pas seulement à tous les domaines d'expression de l'esprit humain, lesquels, en un certain sens, font toujours place au langage ; elle s'étend absolument à tout. »

Or, le titre de l'essai « Sur le langage en général et sur le langage humain » est assez révélateur : l'idée du langage *en général*, qui précède le langage humain, évince la propension idéaliste à poser la raison comme condition de l'expérience. Ceci ouvre à la possibilité d'une autre relation envers la nature, une relation linguistique qui ne la réduit plus à être un objet de la connaissance (ou plutôt, qui redéfinit l'objectivité de la connaissance de la nature). Ainsi, la première orientation donnée à la théorie s'éloigne-t-elle radicalement de toute conception instrumentale du langage qui affecte la terminologie philosophique d'un « arbitraire irresponsable⁷¹ » :

Cette vue est la conception bourgeoise du langage, dont la suite va montrer de plus en plus clairement le caractère intenable et vide. Cette vue consiste à dire : le moyen de la communication est le mot, son objet est la chose, son destinataire est l'homme. L'autre conception ne connaît ni moyen, ni objet, ni destinataire de la communication⁷².

Ainsi, l'affirmation la raison *est* langage ne peut constituer le point de départ de la théorie, car la distinction « la plus originaire est celle qui se fait entre l'essence spirituelle et l'essence linguistique » ; leur identité, poursuit Benjamin, est le plus souvent le fruit d'un paradoxe qui s'exprime dans le double sens du mot λόγος⁷³. Pour rendre justice à la métacritique, Benjamin rejette le concept du λόγος qui détruit l'écart entre le langage et la vérité⁷⁴ : si la raison est langage, une part de ce dernier lui demeure irréductiblement étranger ; il est à la fois sa condition et sa limite. Et pourtant, l'expérience absolue *est* langage, la vérité est foncièrement linguistique. Le *logos* est donc au cœur d'un paradoxe qui pousse toute théorie du langage sur le bord d'un abîme : tenter de le résoudre. Pour unique réponse, Benjamin offre l'image tragi-comique d'une théorie qui se tient « en équilibre au-dessus »⁷⁵, prouesse que son concept de *médium* semble être à même d'accomplir. Il s'avère très éclairant, à ce sujet et en guise de prélude, d'explorer le concept romantique du médium que Benjamin met de l'avant dans son étude *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, écrite en 1919.

⁷¹ Cette idée vient d'une lettre de Benjamin à Hugo von Hofmannsthal (13 janvier 1924) : « Cette conviction que toute vérité a sa demeure, son palais ancestral dans la langue, que ce palais est fait des plus anciens *logoi* et que, face à une vérité ainsi fondée, les visées des sciences particulières restent subalternes tant que, nomades en quelque sorte, elles se contentent de solutions aléatoires aux problèmes que pose la langue, captives de cette conception qui, faisant du langage un simple signe, affecte leur terminologie d'un arbitraire irresponsable. » (cf. BENJAMIN, Walter, *Correspondance I : 1910-1928*, Gershom Scholem et Theodor W. Adorno (Éds.), Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 301.)

⁷² *L*, p. 147.

⁷³ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁴ HÄRLE, *op. cit.*, p. 136.

⁷⁵ *L*, p. 144.

1.2.1 Le médium-de-la-réflexion

Chez les premiers romantiques, c'est principalement la « possibilité d'un autre type de connaissance⁷⁶ » issu de la philosophie de l'art et de la religion et le caractère *médial* de l'absolu qui gagne l'intérêt de Benjamin. Il sera moins question, ici, d'introduire le concept de critique qui l'intéresse alors, que de montrer la tension que sa pensée entretient avec le concept de réflexion que Schlegel et Novalis héritent de Fichte et qui désigne « le mouvement qui ramène toute activité de l'esprit à la conscience de soi⁷⁷. » La forme de l'absolu qui rend possible ce mouvement est définie par Benjamin comme « médium-de-la-réflexion⁷⁸ », qui est en quelque sorte la négation de la primauté de l'absolu vis-à-vis de la « réciprocité⁷⁹ » des « connexions immanentes » qui se déploient dans le Soi absolu⁸⁰, explique Winfried Menninghaus. La connaissance est l'interpénétration réciproque de deux « êtres connaissants » au sein de ce médium commun. La réflexion est alors la progression « infinie » de la connaissance à partir d'un degré originaire obscur vers le degré absolu d'une connaissance claire et explicite⁸¹. Cette réciprocité – l'infinité des connexions dans le médium-de-la-réflexion – signifie que toute connaissance est celle d'une ipséité qui intègre, par le biais de réflexions, la connaissance que la nature a d'elle-même ou, plus simplement, la connaissance d'un autre être connaissant qui devient, par-là, connu. Par cette interpénétration dans la réflexion entre la « chose » et « l'être connaissant » s'efface donc radicalement la différence entre l'être connu par soi et l'être connu par l'autre pour chacun des pôles (par exemple, il n'y a aucune distinction formelle entre la connaissance que l'homme a de lui-même ou celle qu'il a de la nature ou encore que celle que la nature a d'elle-même.) Ainsi, avec ce concept de « médium-de-la-réflexion » Benjamin révèle qu'il n'y a pas d'Absolu spéculatif au-delà de cette connectivité entre des choses inachevées :

For the 'play of dualism' between the poles of reciprocity, (...) posits the Absolute first of all – or better still, is the Absolute, as a 'medium' of differential play without a stable

⁷⁶ PALMIER, *op. cit.*, p. 491.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1986, p. 70. « Même si l'on ne trouve pas chez lui l'expression « médium », Schlegel a, dans ses exposés, accordé la plus grande importance à la connexion continue et uniforme, dans l'absolu ou dans le système, qu'il faut l'un et l'autre interpréter comme la connexion du réel, non pas dans sa substance (qui est partout la même), mais dans les degrés de son déploiement manifeste. »

⁷⁹ MENNINGHAUS, Winfried, « Walter Benjamin's Exposition of the Romantic Theory of Reflection », dans *Walter Benjamin and Romanticism*, New-York, London, Bloomsbury Publishing, « Walter Benjamin Studies », 2002, p. 38.

⁸⁰ CCERA, p. 96.

⁸¹ *Ibid.*, p. 63-64.

foundation. Understood thus, the Romantic theory which defines the Absolute as a medium of reflection is *prima philosophia* by means of negating *prima philosophia*⁸².

La forme des connexions de la connaissance réflexive empêche la représentation des « centres de réflexions » comme la relation d'un sujet connaissant à un objet « mort » : la théorie de la réflexion, dès Fichte, précise Menninghaus, dissout la distinction antinomique entre la passivité et l'activité dans la connaissance (qui ne seraient que des conditions abstraites)⁸³. Cette dernière s'efface au profit de l'auto-connaissance de l'« objet » dont l'ipséité ne peut pas être réduite à une monade fermée sur elle-même⁸⁴ :

Bien au contraire, en dehors de l'absolu, toutes les unités dans le réel ne sont elles-mêmes que relatives. Elles sont si loin de rester enfermées en elles-mêmes et privées de rapports qu'elles peuvent, en intensifiant leur réflexion (potentialisation, romantisation), intégrer toujours davantage d'autres êtres, d'autres centres de réflexion, à leur propre auto-connaissance. (...) Les hommes ne sont pas les seuls à pouvoir élargir leur connaissance dans la réflexion, par une auto-connaissance intensifiée ; les choses de la nature, comme on dit, ont la même faculté. Ce processus, chez elles, entretient un rapport essentiel avec ce que l'on nomme ordinairement leur être-connu. Dans la mesure où la chose intensifie en elle la réflexion et inclut d'autres êtres dans son auto-connaissance, elle irradie sur eux son auto-connaissance originelle⁸⁵.

La « nature médiale » de l'absolu est donc le médium de la réalité (de tout ce qui y est effectif)⁸⁶ et les connexions réciproques qui s'y déploient sont assurées, selon Benjamin, par l'idée d'une « observation magique » : « Est-ce que l'on ne verrait pas tout corps pour autant seulement qu'il se voit lui-même et que l'on se voit soi-même⁸⁷ ? », écrit Benjamin en citant les *Schriften* de Novalis. Non seulement cela, mais le caractère mystique du médium et de la perception romantiques comprend tout à la fois la notion d'une activité : « Une matière ne peut être travaillée que si elle se travaille elle-même⁸⁸ », écrit-il, en citant encore Novalis. Le fait d'avoir toujours portée attention à l'observateur, à l'acteur ou à la conscience ne serait qu'un symptôme de la capacité de la chose à se voir, se travailler et se connaître elle-même⁸⁹. Parce que ce mouvement et cette connexion qui résultent de la perception et de l'activité de la nature au sein d'un médium que nous partageons avec elle sont des idées fécondes aux yeux de Benjamin, il reprendra l'idée de cette intensification de la

⁸² MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 39.

⁸³ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁴ CCERA, p. 93.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 95-96.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

perception par *degrés* en nuancant toutefois la structure de l'intensification. Effectivement, leur concept d'observation magique exprime l'idée que tout être ne connaît que son semblable : c'est en me connaissant (dans mon auto-connaissance) que je connais l'autre, c'est en me percevant que je perçois ce qui se perçoit. L'observation comme forme d'expérimentation guette donc « l'auto-connaissance en germe dans l'objet », c'est-à-dire, de manière plus fondamentale, la manière dont l'objet se rapporte à lui-même⁹⁰. De cette manière, l'intensification ne désigne qu'un retour-sur-soi réflexif dont le mouvement a pour résultat l'élargissement de soi, c'est-à-dire une potentialisation ou une augmentation de degré qui tend vers l'absolu. Si Benjamin reconnaît l'apport théorique d'un concept d'intensification de la connaissance qui échappe à l'image d'une progression linéaire et temporelle⁹¹ il rejettera ultimement, de pair avec l'idéalisme, le modèle de la conscience réflexive qui ne peut rendre justice à la nature linguistique de la vérité⁹². Pour les romantiques, tout ce qui « se présente à l'homme comme sa connaissance d'un être est le *reflet* en lui de l'auto-connaissance du penser dans ce même être⁹³. » La réflexion romantique demeure en dernière instance la « connexion immanente dans l'absolu ou, si l'on veut, dans le sujet », affirmant ainsi la « toute-puissance du Moi originaire, de l'égoïté infini » rappelle Palmier⁹⁴. En ce sens, chez Schlegel et Novalis, la connaissance *objective* de la nature⁹⁵ est formellement impossible : « Pour les romantiques, il n'existe, du point de vue de l'absolu, aucun non-Moi, aucune nature au sens d'un être qui ne deviendrait pas lui-même⁹⁶. » Le *reflet* romantique annule pour ainsi dire la possibilité de la connaissance objective qui doit pouvoir se confronter à l'*altérité*.

1.2.2 Percevoir c'est lire

Afin de montrer en quoi la théorie de Benjamin s'inspire du concept médial de l'absolu romantique, il est possible de recourir à la figure de l'enfant chez Benjamin. Veronica Ciantelli

⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁹¹ Cette connectivité élargie n'est pas le signe d'une progression temporelle vide : « Pour Schlegel et Novalis, l'infinité de la réflexion, tout d'abord, n'est pas une infinité de la progression mais une infinité de la connexion. Voilà qui est décisif, avec (et avant) le caractère inachevable de sa progression sur le plan temporel, qu'il ne faut pas comprendre comme une progression vide. » Cf. *Ibid.*, p. 57-58.

⁹² HANSEN, Beatrice, « Philosophy at Its Origin : Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels », *MLN*, Vol. 110, No. 4, Comparative Literature Issue (Sept., 1995), p. 812.

⁹³ *CCERA*, p. 96.

⁹⁴ PALMIER, *op. cit.*, p. 493.

⁹⁵ *CCERA*, p. 96. « Le terme "objet" ne désigne pas un rapport dans la connaissance, mais une absence de rapport ; et il perd son sens pour peu que se fasse jour une relation de connaissance. »

⁹⁶ *Ibid.*, p. 93.

associe l'expérience supérieure du « Programme » à l'expérience illustrée dans une de ses histoires d'*Enfance berlinoise*. L'enfant, écrit-elle, est « enfermé » dans la matière, il perce le secret de la matière : « (...) dans le jeu de l'enfant, il n'est pas question d'un sujet qui se confronte avec le monde des objets, mais plutôt d'une interaction entre les deux, acteurs à égale mesure du processus en question⁹⁷. » Loin de recourir ici à l'analyse ontogénétique, c'est plutôt la phylogénèse inversée de la connaissance à la perception qui y est illustrée avec la figure de l'enfant posthume en chacun de nous, capable d'une « autre forme d'interaction avec le réel » : celle d'un « savoir immédiat des objets » affranchi de « l'habitude du regard rationnel incapable d'aller au-delà du sens que la vie quotidienne attribue aux choses⁹⁸. » Abandonnant les repères schématiques de sa raison, l'expérience s'ouvre à un ordre symbolique, en déchiffrant le secret d'une matière « chargée de significations mythiques » qui n'est alors pas sans illusion. Dans un court fragment nommé « Sur la perception en soi » on peut lire :

Percevoir c'est lire
Seul ce qui apparaît à la surface est lisible
La surface qui est la configuration est – connexion absolue⁹⁹

Ciantelli associe ce processus perceptif à l'acte de reconnaître dans la réalité des configurations visibles entre les choses, à partir d'une « surface », médium commun au sujet et à l'objet et qui n'appartient ni à l'un, ni à l'autre¹⁰⁰. Comme le déplie Hamacher, cette sphère ne peut être associée à la capacité de penser subjective comme structure indépendante et autonome de tout objet, mais elle ne peut pas *non plus* être réduite à la propriété ou la possibilité de l'objet à être pensé, actualisé dans une connaissance¹⁰¹. Selon Caygill, le concept de médium (surface) associé à la perception comprend l'articulation de deux *lieux* dans l'expérience : transcendantal et spéculatif. Ce qui est « transcendantal » renvoie à une lecture/interprétation possible de la réalité (inextricablement liée aux concepts subjectifs et à une vision/configuration historique particulière, comme par exemple celle l'*Aufklärung*). Il représente donc les conditions de lisibilité d'une surface particulière. Ce qui est spéculatif est la totalité infinie des configurations possibles de l'expérience, la possibilité d'une reconfiguration complète de la sphère transcendantale¹⁰². Cette dialectique intègre la possibilité

⁹⁷ CIANTELLI, Veronica, « La magie de la matière : Perception et expérience dans les premiers écrits de Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin*, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2013, p. 360.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 361.

⁹⁹ *F*, fr. 17, p. 33.

¹⁰⁰ CIANTELLI, *op. cit.*, p. 361-362.

¹⁰¹ HAMACHER, Werner, « Intensive Languages », *MLN*, vol. 127, n° 3, (Avril 2012), p. 485.

¹⁰² CAYGILL, *op. cit.*, p. 4.

d'une signifiabilité qui ne relève ni de la forme ni du contenu associé à une époque particulière, les traversant tous deux sans jamais leur être commensurable.

La perception se distingue du signe par ce qui suit : elle n'est pas une configuration sur la surface absolue, elle est la surface absolue configurée. (...) On attribuera à la perception, non pas un nombre en principe infini de significations possibles, mais un nombre infiniment grand d'interprétations possibles. L'interprétation n'est pas transparente à ce qui est interprété. L'interprétation se rapporte à ce qui est interprété, lequel lui préexiste, la signification se rapporte au signifié, lequel ne lui préexiste pas. Dans sa relation à la signification, l'interprétation est déterminée comme schéma de celle-ci, comme canon de la possibilité qui fait qu'un signifiant peut signifier quelque chose. Ce schéma (le canon de la signification) est la signification d'une signifiabilité¹⁰³.

Les conditions de lisibilité, le schéma de la signification sont des interprétations (en principe infinies) de ce que peut signifier la signifiabilité. À chaque instance, le rapport entre le signifiant et le signifié est unique, il exprime cette signifiabilité de manière inouïe et incommensurable à d'autres interprétations possibles. Inversement, la « perception » n'est pas une signification déterminée, mais le médium ou la signifiabilité infinie traduite dans une configuration/interprétation. Autrement dit, la sphère transcendantale est le canon ou le schéma de la « signification de sa signifiabilité », alors que la sphère spéculative, la perception, est la pure *signifiabilité* de la surface, ce qui *préexiste* comme postulat d'une modulation infinie du médium. En ce sens, elle dépend et excède tout à la fois des conditions de lisibilité déterminées d'une surface particulière.

Selon Caygill, Benjamin trace là deux concepts d'infinité qui permettent de ne pas réduire l'infinité spéculative à celle d'une forme ou d'un contenu ou bien à leur rapport réciproque. Il y a donc une infinité de lectures ou d'inscriptions possibles au sein d'une seule surface et une infinité de surfaces possibles de l'expérience. Selon lui, c'est bien l'articulation entre ces deux infinités, soit extensive et intensive, qui motivent l'ensemble de l'œuvre de Benjamin à réarticuler l'idée cosmologique de l'infini avec chacune des formes de la sensibilité, et ce, afin de les rouvrir à une interprétation de ce qu'elles n'ont jamais été¹⁰⁴. Pour soutenir l'idée d'une expérience absolue, explique Caygill, Benjamin conçoit donc l'idée d'une « totalité » immanente capable de contenir paradoxalement ce qui l'excède¹⁰⁵.

¹⁰³ *F*, fr. 18, p. 34.

¹⁰⁴ Les formes du temps et de l'espace sont ouvertes à leur propre transformation car leur configuration actuelle dessine les contours d'autres formes d'expériences possibles, une autre forme de sensibilité. Cf. CAYGILL, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 9.

1.2.3 Sur le langage en général

Bien que publié après la mort de Benjamin, l'essai sur le langage développe les thèses fondamentales de plusieurs essais qui ont paru de son vivant¹⁰⁶. Lavelle explique qu'il servira non seulement de base conceptuelle à « La tâche du traducteur », paru quelques sept années plus tard, en 1923, mais aussi – et tel que le confirme la note des traducteurs de l'essai – il sera le fondement de textes beaucoup plus tardifs, tels que « Sur le pouvoir d'imitation » (1933) et « Sur la faculté mimétique » (1932)¹⁰⁷. Or, ces textes témoignent d'une orientation anthropologique qui tend à rendre invisible la teneur théologique de sa théorie du langage, elle qui est pourtant « l'encre » imbibant le buvard de ses pensées¹⁰⁸. Cette encre ne renvoie pas à un contenu spécifique de la religion, mais bien justement à la nature linguistique de la connaissance¹⁰⁹. La théorie entretient d'abord avec le texte sacré une affinité quant à la conception du langage comme « réalité dernière ». Les deux conceptions sont tournées « vers le langage des choses mêmes, écrit-il, lesquelles à leur tour, silencieusement, dans la muette magie de la nature, font rayonner le verbe de Dieu¹¹⁰. » C'est en ce sens qu'il faut d'abord interpréter la distinction initiale que Benjamin pose entre l'essence linguistique et l'essence spirituelle : si le langage est une réalité dernière, il existe un rapport très complexe entre l'expression linguistique et ce qui s'exprime en elle.

« L'essence linguistique des choses est leur langage », c'est-à-dire qu'elle est la *manière* qu'elles ont en propre de communiquer ; et « ce qui est communicable dans une essence spirituelle est son langage », c'est-à-dire que toute « vérité », dans la mesure où elle *peut* être communiquée, communique alors une essence linguistique¹¹¹. En d'autres mots, *pour autant qu'elle soit communicable*,

¹⁰⁶ LAVELLE, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁷ DE GANDILLAC, Maurice et Rainer ROCHLITZ, (trad.), « Sur le langage en général et sur le langage humain », dans *Œuvres I*, Paris : Éditions Gallimard, « Folio/essais », 2000, p. 142.

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, § N 7a, 7, p. 488. « Ma pensée se rapport à la théologie comme le buvard à l'encre : elle en est totalement imbibée. Mais s'il ne tenait qu'au buvard, il ne resterait rien de ce qui est écrit. »

¹⁰⁹ Cf. *P*, p. 194. « Un concept de connaissance acquis par une réflexion sur l'essence linguistique de celle-ci forgera corrélativement un concept d'expérience, qui englobera aussi des domaines que Kant n'a pas vraiment réussi à intégrer dans un ordre systématique. Parmi ces domaines, le plus élevé est celui de la religion. » Voir aussi *L*, p. 152. Lorsque dans la suite nous allons considérer l'essence du langage à la lumière des premiers chapitres de la *Genèse*, nous n'entendons ni poursuivre un projet d'exégèse biblique, ni, dans ce contexte, faire objectivement de la Bible, comme vérité révélée, la base de notre réflexion, mais simplement explorer ce que nous présente la Bible, quant à la nature même du langage ; et la Bible n'est *au départ* indispensable à notre projet que parce que nous la suivrons ici dans son principe en présupposant avec elle le langage comme une réalité dernière, inexplicable, mystique, qui ne peut être observée que dans son développement.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 145.

l'essence spirituelle *se* communique *dans* un langage dont l'essence linguistique est la *forme* concrète de son expression (la peinture, l'allemand, ou le cliquetis d'un trousseau de clefs).

Ce qui signifie, par exemple, que l'allemand n'est aucunement l'expression de tout ce que par lui nous croyons pouvoir exprimer, mais bien l'expression immédiate de ce qui en lui se communique. Ce « se » est une essence spirituelle. Il est donc évident dès l'abord que l'essence spirituelle qui se communique dans le langage n'est pas le langage même, mais quelque chose qu'il convient d'en distinguer¹¹².

La distinction repose sur le fait que ce à quoi réfère le « se » n'est d'abord ni le sujet d'une communication (le pronom ne réfère à aucune intentionnalité subjective) ni l'ensemble des contenus d'une langue particulière (le pronom ne réfère à aucun objet en particulier). Il est l'expression d'une infinité spéculative distincte du contexte « transcendantal » de son énonciation effective, explique Caygill¹¹³. Selon lui, Benjamin distingue l'infinité de contenus possibles qui peuvent être communiqués *par* un langage et l'infinité qui *se* communique *dans* le langage¹¹⁴.

Here Benjamin distinguishes between the communication of discrete 'spiritual contents' (geistige Inhalte) through their expression in a particular language, and the expression and communication of a 'spiritual essence' (geistige Wesen) in languages. Discrete languages provide the transcendental conditions of the possibility of expressing spiritual contents, while being themselves expressions of the speculative spiritual essence of language. The latter, which expresses and communicates itself in the totality of languages, is seen as the speculative sphere of linguistic intention underlying discrete linguistic surfaces¹¹⁵.

Selon cette interprétation, lorsque Benjamin distingue l'essence spirituelle de l'essence linguistique, cela ne présuppose et ne correspond pas d'emblée à la distinction entre le signifiant et le signifié, car d'une part l'essence spirituelle n'est pas d'abord un contenu spirituel, mais bien ce qui s'exprime dans la *totalité* des langages ; et d'autre part, l'essence linguistique, bien qu'elle communique des contenus, est *immédiatement* l'expression d'une essence spirituelle. Il n'y a pas de locuteur du langage, écrit Benjamin, mais il y a, *dans* le langage, dans l'essence linguistique d'une chose, une essence spirituelle qui *se* communique. L'essence spirituelle du langage s'énonce en ces termes : tout langage se communique en lui-même, « il est, au sens le plus pur du terme, le "médium" de la communication¹¹⁶. » Ce médium-de-la-communication est ce que le médium-de-la-réflexion représentait pour l'expérience absolue des premiers romantiques : l'idée d'une connexion d'ordre médiale entre les choses. Or cette fois, la connexion ne s'opère pas entre des centres de réflexions,

¹¹² *Ibid.*, p. 143.

¹¹³ CAYGILL, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ L, p. 145.

mais bien entre des langues. Il n’y a pas de contenu ni de locuteur, car « comme communication, le langage communique une essence spirituelle, c’est-à-dire purement et simplement une communicabilité¹¹⁷ ». Ce qui excède la totalité sémantique et extensive d’une langue est une « communicabilité » (ou signifiabilité) intensive et partagée par toute langue. Ce qu’il s’agit de percevoir est un degré ou, dans le vocabulaire kantien et selon l’interprétation d’Hamacher, l’*intensio* d’un quelque chose, d’une matérialité qui se communique dans la perception, de manière *a priori*¹¹⁸ : ce que Benjamin nomme « le pur médium ». La perception n’est donc pas une *forme* d’intuition, laquelle ne désignerait que l’intuition de quantités extensives spatio-temporelles, mais le rapport de la perception au matériel de l’intuition, à sa foncière matérialité¹¹⁹. Le caractère *a priori* de la perception ne désigne que la réalité de l’intensité – le degré – avec laquelle quelque chose de réel, matériel, affecte l’impression dans un langage¹²⁰. Le sens du médium dans la théorie est donc double : une matière (linguistique) et une intensité de la matière (spirituelle) où se pose l’infinité de ses transformations possibles. La communication immédiate de cette communicabilité est ce que Benjamin nomme la « magie du langage », qui signifie que « ce qui se communique *dans* le langage ne peut être limité ou mesuré du dehors, et c’est pourquoi chaque langue a son infinité incommensurable et unique en son genre¹²¹. » L’immédiateté du médium, ou encore la magie du médium, tel est le problème de la philosophie du langage, écrit-il.

1.2.4 Le nom des choses

La tautologie apparente qui résulte de la distinction est la conséquence de l’essence linguistique du langage humain. En effet, lorsque Benjamin écrit que l’essence spirituelle et l’essence linguistique ne sont identiques *que* dans la mesure où l’essence spirituelle peut être communiquée¹²², c’est parce que leur identité n’est possible que dans le langage du nom, dans le langage humain à qui

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹¹⁸ HAMACHER, *op. cit.*, p. 503 et 506. « Among all the synthetic a priori principles intended to secure the structural conditions for objective experience, the principle of the anticipations of perception exhibits the greatest affinity to Benjamin’s project for a new, language-philosophical foundation for the metaphysics of experience. It is here alone that the distance between categorical language and sensuality (...) contracts to a minimum. The density of their relation finds its pregnant formulation in that scholastic expression used by Kant intensive quantities (...) »

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 502.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 503 Selon Hamacher, ceci fait référence au « principe d’anticipation », qui pose l’existence d’un quelque chose et au sein duquel l’intuition se rapporte à un degré intensif, c’est-à-dire à la matérialité de sa perception qui va par-delà l’immanence des jugements analytiques.

¹²¹ *L.*, p. 145-146.

¹²² *Ibid.*, p. 144.

est octroyé le souffle d'un langage « créateur » (c'est-à-dire qui préserve un certain pouvoir à l'image de celui de Dieu)¹²³. Ceci s'explique ainsi : si une essence spirituelle se communique *dans* un langage, l'essence spirituelle de l'humain se communique dans le nom qui nomme la chose. Son essence spirituelle est de nommer les choses, alors que son essence linguistique est la nomination. Il y a donc entre les médiums linguistiques une différence de « densité » qui n'est rien d'autre que le degré plus ou moins développé du potentiel expressif d'une langue (d'une matérialité).

Dans les choses mêmes, le langage même n'est pas exprimé de façon parfaite. Cette proposition a un double sens selon qu'on la prend au figuré ou au propre : les langages des choses sont imparfaits, et ils sont muets. Aux choses est refusé le pur principe formel du langage, c'est-à-dire le son. Elles ne peuvent se communiquer les unes aux autres que par une communauté plus ou moins matérielle. Cette communauté est immédiate et infinie, comme celle de toute communication linguistique ; elle est magique (car la matière aussi a sa magie). Ce qui est incomparable dans le langage humain, c'est que sa communauté magique avec les choses est immatérielle et purement spirituelle, et de ces caractères le son est le symbole¹²⁴.

Ainsi, la continuité entre les deux essences linguistique et spirituelle n'est possible que dans le contexte idyllique du nom. Son langage est l'accueil dans le nom de ce qui est sans nom – la nature muette et anonyme accède à la parole en même temps qu'elle est connue¹²⁵. Et l'homme et la chose, sont révélés dans le nom : en lui, la chose se communique à l'homme alors que l'homme se communique à Dieu. « Dans le domaine du langage, le nom n'a que ce sens, que cette signification d'un niveau incomparable d'être la plus intime essence du langage lui-même. Le nom est ce par quoi rien ne se communique plus, et ce en quoi le langage se communique lui-même et de façon absolue¹²⁶. » Sa nomination révèle l'absolue communicabilité d'une essence en général, c'est-à-dire la sienne et en même temps la communicabilité *comme* essence du langage en général. Dans le langage du nom culmine cette totalité extensive qui dénomme « universellement » toute chose et la totalité intensive du médium-de-la-communication qui transcende tous les langages : « Dans le nom, l'essence spirituelle qui se communique est le langage même en son absolue totalité, là seulement est le nom, et là est seulement le nom¹²⁷. » Le nom énonce ainsi la loi formelle du langage; un langage supérieur est la traduction de tous les autres (la relation est ici extensive), mais encore plus fondamentalement : tous les langages sont traduisibles les uns dans les autres (la relation est ici

¹²³ KRÄMER, Sybille, *Medium, Messenger, Transmission, An approach to Media Philosophy*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, p. 46.

¹²⁴ *L*, p. 152.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 156.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 148.

intensive)¹²⁸. Dans cette loi, le nom est tout à la fois un langage parmi une infinité de langages *et* le langage supérieur qui, à l'image du verbe divin, traduit tous les autres en les nommant¹²⁹. Dans le contexte paradisiaque, la nomination se comprend comme la connaissance immédiate de la nature, entendue alors au sens de la Révélation : la nomination achève, libère la nature de son mutisme en la connaissant immédiatement, c'est-à-dire en pénétrant sa magie et en éliminant l'indicible¹³⁰.

Or, Benjamin écrit que l'objectivité de la traduction des langages de la nature dans le langage humain est garantie en Dieu. Cela implique que « si en Dieu n'était pas apparentés le langage humain des noms et le langage sans nom des choses » l'homme ne pourrait pas s'acquitter de sa tâche nominative : faire accéder aux sons le langage muet de la matière. Le nom est le médium de la vérité, il exprime immédiatement l'intensité du médium, l'intensité avec laquelle un langage se communique. Par contre, bien que l'achèvement d'une chose repose dans le nom, la vérité le transcende encore, comme elle transcende tous langages.

Or, ce qui s'annonce ainsi, c'est que seule la plus haute essence spirituelle, telle qu'elle se manifeste dans la religion, repose exclusivement sur l'homme et sur le langage en lui, cependant que tout art, y compris la poésie, repose, non sur l'ultime substance de l'esprit linguistique, mais, certes dans sa beauté achevée, sur l'esprit linguistique des choses¹³¹.

Si la connaissance et la religion repose sur le langage de l'homme, la création même, la vérité dans toute activité linguistique et artistique singulière repose ultimement sur le langage de la nature. Malgré sa densité supérieure, le nom n'est pas la mesure de tous les langages ou leur condition, précise Caygill¹³². Si cela était le cas, le langage de l'humain ne serait que la communication de lui-même, la communication d'un médium replié sur lui-même (un médium-de-la-réflexion) et le langage serait alors effectivement tautologique. En d'autres termes, résume-t-il, l'homme croyant être au centre de la Création, condition ultime du savoir et de l'expression, s'arroge le pouvoir divin du Verbe créateur¹³³ en sombrant dans le mythe. Même dans le jardin d'Éden, « le nom n'atteint pas davantage le verbe que la connaissance n'atteint la Création¹³⁴. » Car l'infinité du nom sera toujours d'essence linguistique limitée, infiniment en retard sur l'infinité du Verbe créateur. Le langage de

¹²⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 146. « Si aucun autre langage ne nomme : identifier toute forme linguistique à celle qui nomme serait interdire à la théorie les « vues les plus profondes »

¹³⁰ MONNOYER, Jean-Maurice, « Philosophie de la critique et teneur de vérité », dans *Walter Benjamin : Critique philosophique de l'art*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Débats philosophiques », 2005, p. 131.

¹³¹ *L*, p.151.

¹³² CAYGILL, *op. cit.*, p. 17.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *L*, p. 155.

Dieu crée et celui de l'homme traduit : en ce sens, la conception du nom reste ambivalente : en tant qu'il prend part à la matière (créature) et en tant qu'il est aussi créateur¹³⁵.

Pour illustrer le revers mythique du langage, cette ambivalence, et expliquer en profondeur la raison du refus de toute conception instrumentale, Benjamin a recours à l'image biblique de la chute qui met en image la dimension historique du langage des mots. Cette dernière traduit le contexte spéculatif de la nomination en un contexte historique (transcendental) qui ébranle les prémisses de la vérité révélée : l'histoire est la chute du nom dans le signe et les signes ne révèlent pas l'essence des choses. Suivant la bible, le récit de la chute est l'irruption dans l'état paradisiaque du savoir sans nom du bien et du mal dans lequel « fourvoie le serpent¹³⁶ ». Cette connaissance, même celle du bien, abandonne le nom, car, sous la forme du jugement, elle ne fait qu'imiter le Verbe créateur. Le péché originel est à l'image du mot qui doit communiquer quelque chose en dehors de lui-même : « En tant qu'il communique extérieurement, le mot est en quelque façon la parodie par le verbe expressément médiat, du verbe expressément immédiat, du verbe créateur, du verbe divin, et c'est la déchéance du bienheureux esprit du langage, de l'esprit adamique.¹³⁷ » Le péché originel est « l'heure natale » du langage humain, dans lequel le nom n'est plus intact. Le mot représente la destruction de sa magie immanente par une magie qui œuvre du dehors¹³⁸. Ce dernier se comprend alors comme la transformation de l'immédiateté du médium : alors que dans l'état paradisiaque, le nom qui nomme est une révélation immédiate de son propre médium et du médium linguistique de toute chose, l'immédiateté du mythe est un jugement et une abstraction. « Effectivement, au mot qui juge, la connaissance du bien et du mal est immédiate. Sa magie est différente de celle du nom, mais n'en est pas moins magie¹³⁹. » Or, là où s'effondre la pureté du nom, s'élève la pureté du mot qui juge. La nomination se transforme en verdict, celui qui résonne au tribunal. Le mot punit et inscrit l'homme dans le « destin » de la faute. La communicabilité propre à l'abstraction est devenue l'essence du langage dont la déchéance l'éloigne graduellement du langage de la nature, de son origine : « Puisque les hommes avaient porté atteinte à la pureté du nom, il suffisait que s'accomplisse le rejet de cette intuition des choses par laquelle se révèle aux

¹³⁵ KRÄMER, *op. cit.*, p. 46.

¹³⁶ *L*, p. 159.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

hommes leur langage, pour que se dérobat à eux le fondement commun de l'esprit linguistique déjà ébranlé¹⁴⁰. » À Éden, la révélation était fondée dans la manière que la chose se communiquait à lui ; en ce sens, sa vérité immatérielle et magique était concrète et objective¹⁴¹. L'immédiateté de la communicabilité était l'immédiateté dans la communication du concret. Dans la chute, l'abstraction du jugement détourne le regard de l'homme, peut-être par surcroît d'arrogance, mais certainement parce que ce qui est concret lui résiste maintenant avec autant de fougue que ne lui répondent ses jugements : « C'est dans cet abandon des choses, qui fut l'asservissement, que naquit le projet de la tour de Babel et, en même temps, la confusion des langues¹⁴². » Suivant la conscience de cette déchéance qui afflige son langage, l'homme qui tente d'atteindre la vérité en élevant son langage dans des hypostases spéculatives, croyant retrouver là l'origine de la Création, abandonne la véritable demeure de la vérité dans l'histoire : tel est le repli sur soi de la subjectivité qui méprend le royaume de Dieu avec sa propre subjectivité, son propre langage *sublimé*. Suivant la catastrophe de Babel, le langage humain est non seulement abstrait, mais confus et multiple, un bavardage vain dans lequel s'installe un véritable écart avec le réel concret, à l'origine du « second mutisme » de la nature. Si la communauté matérielle de la nature était muette, elle est maintenant *réduite* au silence, asservie et meurtrie.

Maintenant commence pour elle cet autre mutisme, auquel nous pensons lorsque nous parlons de la profonde tristesse de la nature. C'est une vérité métaphysique que toute nature commencerait à se plaindre si on lui prêtait le langage (et « prêter le langage » est certes ici beaucoup plus que « rendre capable de parler »). La phrase précédente a un double sens. (...) Or la plainte est l'expression impuissante, la plus indifférenciée, du langage, elle n'en contient guère que le souffle sensible, et il suffit que des plantes bruissent pour qu'on y entende une plainte. C'est parce qu'elle est muette que la nature est en deuil. Cependant, l'on pénètre plus profond dans l'essence de la nature en inversant les termes et en disant : c'est la tristesse de la nature qui la rend muette¹⁴³.

Ce passage, important pour la suite de l'argument, expose deux significations différentes de la plainte de la nature : alors que la première est encore un bruissement, voire une rébellion contre le langage de l'homme duquel elle est privée, la seconde est une tristesse imposée qui la plonge dans un mutisme encore plus profond. Le langage des mots est une « surdénomination » violente qui ne

¹⁴⁰ L, p. 162.

¹⁴¹ Il faut ici insister sur le fait que la concrétude d'une communication n'est pas fondée dans ses éléments empiriques, mais bien sur le « degré » ou la modalité d'expression propre à une langue. Le nom révélait ce degré, le traduisait en l'élevant à un degré « supérieur ».

¹⁴² L, p. 162.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 162-163.

sait plus porter attention à la manière toujours changeante dont la nature *se* communique sous la couche réifiée d'un langage qui en cristallise l'essence.

Il y a donc une « crise au cœur du langage », explique Hamacher. La continuité intensive de ce qui se manifeste ne peut pas être présentée sans être à la fois affirmée et interrompue, elle-même *discontinue* dans le discours philosophique. La révélation tombe sous le signe de « l'indicible », écrit-il, car, tout énoncé propositionnel rate, pour ainsi dire sa cible.

And pure language itself speaks (spricht) only in failing itself. Its continuum is essentially discontinuous. This is the « crisis » at the « heart of language » of which Benjamin speaks in a letter to his friend Herbert Blumenthal shortly after composing the essay on language¹⁴⁴.

Malgré cette crise, l'hyperbole tirée de la Bible ne sert pas à marquer la théorie d'un pessimisme insurmontable, ni à retourner à un langage naturel parfaitement expressif et véridique. L'essai a pour but non pas de décrire un état de nature paradisiaque « perdu », mais de montrer en quoi il est *toujours* possible d'articuler spéculativement l'aspect nominatif du langage – associé au rapport fondamental qu'entretient le langage au signe (et le langage humain à l'écriture)¹⁴⁵ – à l'idée d'une perception originaire capable de voir par-delà le phénomène *l'intensio* d'un quelque chose qui se rapporte à nous différemment que le fait encore le contenu des conventions. Cette perspective sert à montrer en quoi les conditions de possibilité de la connaissance inscrite dans l'horizon de l'*Aufklärung* peuvent être détournées. Enfin, à ce point, il s'agit encore d'une hypothèse qui stipule que le mot, même abstrait, n'a pas qu'un rapport accidentel ou conventionnel à la chose : « Le langage ne fournit jamais de signes purs et simples¹⁴⁶ », et ce, même dans le langage déchu. Le langage parle à la condition de défigurer ce qu'il dit. Mais le langage parle aussi, précise Caygill, en transformant le « caractère et les limites » de son propre médium au contact des autres langages et inversement, le caractère et les limites des autres langages¹⁴⁷. Tel est ce qui sauve la crise du langage d'un abandon précipité.

1.2.5 La dialectique de la sécularisation

Cette image situe clairement la pensée de Benjamin au sein d'un espace-limite, sur le seuil

¹⁴⁴ HAMACHER, *op. cit.*, p. 527.

¹⁴⁵ *L*, p. 164.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 156.

¹⁴⁷ CAYGILL, *op. cit.*, p. 18.

entre la Création et le Jugement Dernier. Pour Weigel, cette topographie, traduite dans maintes images et scènes de pensée, comprend l'ensemble de la réflexion théorique de Benjamin comme un engagement envers le problème de la sécularisation. Weigel met en lumière la façon dont Benjamin, en situant Kraus et sa polémique sur le seuil du Jugement Dernier, transforme la lamentation du langage en plainte : « Although lament is completely dependent on a notion of Creation that sees history as nothing but a time of waiting before the kingdom of salvation comes, complaint is by contrast a profane form of speech, imitating a divine court¹⁴⁸. » La sécularisation, bien plus qu'une catégorie historique desservant la modernité, est le problème de la « sanctification du mot », c'est-à-dire le problème d'une pratique linguistique qui doit prendre position (résister) à la succession – entendu comme héritage – du culte dans ses formes *renouvelées* et laïcs. La posture du philosophe-locuteur-traducteur-critique doit prendre le pouls d'une forme insolente de sécularisation en prenant part activement à ce qui peut se comprendre comme la survie de la religion – de ses attitudes et de ses concepts, comme la culpabilité ou l'espoir, l'attente et la rédemption – à l'époque moderne¹⁴⁹.

La sécularisation « insolente » à laquelle fait référence Weigel est le processus inverse de ce qu'elle prétend communément être : dans la modernité, c'est l'histoire qui « retourne sur la scène de la Création », et cela, grâce à la dissimulation de l'héritage de cette Création. Les concepts théologiques se transmettent sur le mode de l'*oubli* : nous ne voyons que leur revers, ne ressentons que leur étrange effet¹⁵⁰. Les concepts théologiques des Écritures sont défigurés par la modernité et la clé de leur interprétation est perdue. Cette sécularisation fait disparaître l'histoire *en tant qu'histoire*¹⁵¹; elle transpose *tacitement* le « sacré » dans le domaine des lois, que ce soit celles qui régissent la nature, le droit ou encore l'économie. Cette utilisation du concept de loi voile non seulement son caractère sacré, mais distingue ensuite artificiellement les lois dites naturelles (qui finissent par intégrer celle du capitalisme) de l'univers moral¹⁵². Dirigeant ainsi sa pratique contre

¹⁴⁸ WEIGEL, *op. cit.*, p.25

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 21 et 132.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵² *Ibid.*, p. 5 et 6. Cf. K, p. 235 « Car le tact n'est pas (...) un don consistant à peser toutes les conditions et à attribuer à chacun ce qui lui est dû socialement. Bien au contraire, c'est la capacité à traiter les conditions sociales, sans perdre de vue leur caractère social, comme des conditions naturelles, voire paradisiaques, et à considérer ainsi non seulement le roi comme s'il était né avec la couronne sur la tête, mais aussi le laquais comme un Adam en livrée. »

le droit qui trahit son origine dans la justice¹⁵³, Benjamin développe une théorie de l'histoire qui refuse de consigner la théologie dans le passé : la sécularisation devient sous sa plume l'expression d'une attitude cherchant à porter la « dignité d'une méthode¹⁵⁴ ».

Les concepts théologiques sont finalement la réification de ce qui est le plus *absent*, comme si les lois écrites servaient à dissimuler la violence de leur fondement. Celles-ci procèdent d'une figuration mystérieuse inconnue et appartiennent à un passé insondable avec lequel il est impossible de reprendre contact. Le travail d'une sécularisation digne de ce nom semble relever de l'impossible : rendre visible ce monde primitif perdu dans *notre présent*, par le biais d'une critique de la littérature capable de rendre ce défigurement¹⁵⁵. Dans cet espace, le geste du philosophe joue sur les teintes bigarrées de concepts équivoques appartenant en même temps à des registres différents (divin et profane) et prend soin, dans leur usage, de les distinguer de manière rigoureuse.

Such a representation is thus possible only on the condition that the difference between human terms (or concepts) and those that belong to a divine order be recognized and reflected upon. Just as history in Benjamin is conceptualized structurally, as the distance from Creation, human language is defined by its difference from those terms that belong to a divine order¹⁵⁶.

Il ne s'agit donc pas d'une attitude religieuse ou d'un culte de l'art après la mort de Dieu, précise Weigel; il s'agit de se poser dans un « espace de résonance » linguistique, lequel nous ouvre à l'image de la justice divine (*Weltgericht*) : cet espace est une cour linguistique, une « *Sprachprozessordnung* » en allemand. Même si cette image est le résultat d'une imitation – voire d'une moquerie menée violemment par la « complainte » d'un polémiste – le langage est encore la « mère de la justice », il est celui qui peut appeler le mot par son nom, l'arracher de son contexte et le rappeler à ses origines¹⁵⁷.

¹⁵³ Cf. KK, p. 249. « C'est la substance du droit, non ses effets, que Kraus met en accusation. Il accuse le droit de haute trahison vis-à-vis de la justice. Plus précisément, il dénonce la haute trahison du concept vis-à-vis du verbe auquel il doit son existence. : homicide avec préméditation sur l'imagination, car celle-ci meurt dès qu'une seule lettre lui fait défaut; c'est en son honneur qu'il a chanté sa complainte la plus poignante, son *Élégie pour la mort d'un phonème*. Car, au-dessus de la juridiction, il y a l'orthographe, et malheur à la première si la seconde est mise à mal. »

¹⁵⁴ WEIGEL, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 152.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

INTERMÈDE

LE JOUR DE L'HISTOIRE ET LA NUIT DE LA NATURE

« C'est là que commença aussi le lamentable ébranlement de son esprit, cette dislocation lente, molle, horrible, de toute clarté. Entre la crainte et le tremblement, entre un horizon bouché et un autre horizon bouché, qui lui déchiquetaient l'âme, ses tristes pensées erraient et tourbillonnaient. C'était comme la démolition muette, tranquille, lente, de mondes d'une clarté céleste¹⁵⁸. »

Robert Walser, *Hölderlin*

Alors que la terminologie benjaminienne vient à peine d'être esquissée – et encore de nombreux termes attendent leur présentation - il faut maintenant plonger dans la nature de leurs rapports fort complexes. Pour les introduire, voici un extrait d'une lettre datée du 9 décembre 1923 et adressée à Florens Christian Rang, un interlocuteur déterminant à l'époque où Benjamin entreprend d'écrire sa thèse d'habilitation *L'Origine du drame baroque allemand*. Pour parler de la vérité, Benjamin accuse les contours d'une nuit clandestine :

Une interprétation en effet fait saillir des connexions qui sont atemporelles et sans être pour autant dénuées d'importance historique. Les mêmes « puissances » qui dans l'univers de la révélation (c'est-à-dire l'histoire) se font temporelles sous un mode explosif et extensif surgissent dans l'univers du mystère (c'est celui de la nature et des œuvres d'art) sous un mode intensif. (...) les idées sont les étoiles à l'opposé du soleil de la révélation. Elles ne brillent pas au grand jour de l'histoire, elles n'agissent en lui que de manière invisible. Elles ne brillent que dans la nuit de la nature. Dès lors les œuvres d'art se définissent comme des modèles d'une nature qui n'attend aucun jour et donc qui n'attend pas non plus de jour du jugement, comme des modèles d'une nature qui n'est pas la scène de l'histoire ni le lieu où réside l'homme. La nuit sauvée. La critique alors, en lien avec cette manière de considérer les choses (...) est présentation d'une idée. Leur infinité intensive est la caractéristique des idées en tant que monades. Je donne une définition : la critique est la mortification des œuvres. Non pas un accroissement de la conscience en elles (romantique !), mais l'établissement en elles du savoir. La philosophie doit nommer les idées comme Adam la nature, afin de les dominer, elles qui sont un retour de la nature¹⁵⁹.

La première distinction métaphysique importante est la disjonction entre la sphère extensive et la sphère intensive de l'expérience laquelle comprend *deux* rapports différents : celui entre l'idée et le concept (entre la vérité et la connaissance); celui entre l'idée et la Révélation (dans la mesure où la Révélation n'est pas conceptuelle). Cette dialectique complexe ressort de deux autres rapports –

¹⁵⁸ WALSER, Robert, « Hölderlin », dans *Sur quelques-uns et sur lui-même*, Paris : Gallimard, « NRF », 1993, p. 33.

¹⁵⁹ C, p. 296. (Lettre à Florens Christian Rang, 23 décembre 1923)

nature/histoire, vérité/apparence – au sein desquels la critique doit s’installer afin d’en redéfinir les termes et de les articuler différemment suivant le registre et la posture qu’elle occupe. Afin d’éclairer ce dernier point, et avant de plonger dans l’explication rigoureuse des différents éléments qui composent l’extrait, il est nécessaire d’approfondir la distinction introduite dans le premier chapitre entre la sphère divine et la sphère profane, distinction qui fait signe vers une « politique » de l’écriture.

Sans aucun doute l’essai le plus frappant, et en même temps le plus énigmatique de Benjamin, est le « Fragment théologico-politique », écrit en 1921 selon Gershom Scholem. Ce dernier a le mérite d’articuler de manière *topographique* une pensée messianique et politique que son ami qualifie de révolutionnaire et d’anarchiste¹⁶⁰. Voici la première phrase de l’essai : « Seul le messie lui-même achève tout devenir historique, en ce sens que seul il rachète, achève, crée la relation de ce devenir avec l’élément messianique lui-même¹⁶¹. ». Le messie achève ce devenir en interrompant sa succession, en ouvrant une brèche par laquelle l’histoire correspond, un instant seulement, à la vérité. Le « Fragment » fait donc contraster deux ordres : divin et profane dont les réalités sont, comme les essences spirituelles et linguistiques, distinctes l’une de l’autre : « C’est pourquoi le royaume de Dieu n’est pas le *telos* de la *dunamis* historique ; il ne peut être posé comme but. Historiquement, il n’est pas un but, il est un terme¹⁶². » Il en est sa *fin*. Ceci peut se comprendre de deux façons. Du point de vue de l’histoire (*historisch gesehen*), de son *sol*, toute *praxis* politique (écriture, engagement, actions etc.) ne peut poser le royaume de Dieu, ou toute doctrine théologique (ou idéologique) comme « but ». Elle ne peut connaître ni maîtriser le sens de ses actions, leurs visées et leurs conséquences, encore moins prétendre, par elles, pouvoir faire intervenir la grâce divine : « C’est au contraire la rédemption finale – la venue du Messie – qui leur donne un sens, même s’il peut surgir lorsque l’attente s’est éteinte¹⁶³ », écrit Benjamin. Si aucune pensée et aucune pratique ne peut *viser* la rédemption (ou la Révélation), c’est que l’action humaine n’est pas, en elle-même,

¹⁶⁰ En le rapprochant du premier texte « politique » de notre auteur « Critique de la violence », Scholem insiste sur l’anarchisme métaphysique qui caractérise ce texte, alors qu’Adorno relate une conversation pendant laquelle Benjamin lui aurait affirmé avoir écrit ce texte beaucoup plus tardivement (en 1937-38), lorsque ses velléités révolutionnaires étaient plus explicitement « marxiste », ce que Scholem croit être une trace d’humour. (cf. DE GANDILLAC, Maurice (trad.), « Fragment théologico-politique » dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 263.) D’ailleurs, dans une lettre à Scholem, écrite en 1920, Benjamin affirme travailler sur un texte qui aurait pour titre « La politique véritable » et dont les deux motifs seraient la « suppression de la violence » et la « téléologie sans but final ». Il est possible de lire le « Fragment » à l’aune de ces deux motifs. Cf. *C*, p. 227. (1 décembre 1920)

¹⁶¹ BENJAMIN, Walter, « Fragment théologico-politique », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 263.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ PALMIER, *op. cit.*, p. 166.

rédemptrice. L'homme n'a *aucune* emprise sur le royaume messianique et son irruption dans l'histoire¹⁶⁴. C'est-à-dire que l'ordre du profane, ainsi que toute réalité historique, ne peuvent d'eux-mêmes « se rapporter au plan messianique¹⁶⁵ » et se bâtir sur « l'idée du royaume de Dieu¹⁶⁶ ». Benjamin refuse le concept de théologie politique (la théocratie)¹⁶⁷ : ceci signifie, d'une part, qu'aucune instance politique ne peut légitimement se revendiquer d'une justice divine ; d'autre part, et en approfondissant cette dernière injonction, si Benjamin se pose contre les soubassements théologiques des pouvoirs terrestres en radicalisant l'écart entre les deux ordres, ce n'est pas pour mettre l'accent sur la transcendance d'un ordre sacré. Tout indique qu'il s'agit du contraire : l'ordre profane est bien la catégorie à laquelle échoie l'immanence du messianisme. Le messie (et non le politique), crée une relation paradoxale entre les deux ordres qui serait l'enseignement fondamental d'une théorie mystique de l'histoire, écrit Benjamin, car il permettrait de comprendre comment, au cœur de ce rapport, s'édifie l'ordre du profane sur l'« idée de bonheur ». Dans ces lignes, le royaume de Dieu glisse du haut vers le bas, vers la « nature messianique », ce « secret mot d'ordre que chaque sentinelle transmet dans son propre langage¹⁶⁸ » avait-il écrit dans son essai de 1916.

La relation entre les deux ordres est illustrée avec l'image de flèches, l'une représentant la *dynamis* du royaume messianique et l'autre, celle de l'ordre profane. Ces deux flèches, ces deux infinités qui structurent l'expérience de manières distinctes, sont des vecteurs de forces dont les trajectoires diffèrent : la quête du bonheur de l'humanité (l'ensemble des aspirations d'une époque, exprimé à travers le politique) s'écarte, précise Benjamin, de l'orientation messianique. Or, il ajoute : « mais de même qu'une force peut, par sa trajectoire, favoriser l'action d'une autre force sur une trajectoire opposée, ainsi l'ordre profane du profane peut favoriser l'avènement du royaume messianique¹⁶⁹. » C'est-à-dire qu'il y a, dans la tentative de présenter l'idée, la volonté de s'ouvrir à l'influence d'une force qui tire l'histoire dans un autre sens. Ce dernier élément préserve, d'une manière encore diffuse, le rôle du politique puisque les aspirations révolutionnaires qui se

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁶⁵ *FTP*, p. 263.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 264.

¹⁶⁷ En ces lignes, Benjamin, cite au passage *L'esprit de l'utopie* d'Ernst Bloch. Bien qu'il écrive dans une lettre à Scholem que sa « manière de penser sur le plan philosophique n'a rien à voir avec celle-là », il trouve, au fil de discussion en Suisse avec ce dernier, l'origine de ses réflexions politiques. Cf. C, p. 216. (Lettre à Gerhard Scholem, 13 février 1920) Empreint d'admiration, il écrit cette fois à Ernst Schoen que l'auteur dépassait l'œuvre et que « ses propos contraient si souvent [son] refus de toute tendance politique actuelle qu'ils ont fini par [l']obliger à approfondir ce point. » Cf. C, p. 202. (Lettre à Ersnt Schoen, 19 septembre 1919)

¹⁶⁸ *L*, p. 165.

¹⁶⁹ *FTP*, p. 264.

concrétisent dans le travail de présentation et de critique peuvent rencontrer dans un instant fugitif l'élément messianique. Une phrase d'Adorno contenue dans un essai de 1949 sur Husserl exprime cette idée de manière toute simple : « History is in the truth ; the truth is not in history¹⁷⁰. » Si toute vérité est historique, explique Susan Buck-Morss, le procès de l'histoire n'est pas *identique* à la vérité, en un sens métaphysique ou ontologique, précise-t-elle.

De plus l'idée du bonheur profane est articulée à la souffrance, à l'« *Untergang* » en allemand, qui peut signifier perte, ruine ou déclin et qui, dans l'espace imaginal du « Fragment » fait référence non pas *seulement* aux conséquences des mythes et des idéologies qui se sont montrés violents envers l'humanité, mais bien à l'« éternelle évanescence de la nature ». L'intensité messianique qui fait irruption de manière immédiate dans le cœur de l'individu, écrit-il, exige une dimension nihiliste à la politique dont la pratique doit plonger au sein de la nature et de son anéantissement (*Vergängnis*). La pratique humaine reconnaît ainsi une part d'échec inévitable qui ne s'entend pas à l'aune de résultats escomptés, mais bien en ce qu'elle n'accomplit jamais immédiatement ses aspirations présentes. La Révélation « conduit à l'éternité d'un anéantissement », à la totalité d'un anéantissement spatial et temporel, écrit-il, dont le rythme est le bonheur : « Rechercher cette évanescence, même pour ces niveaux de l'homme qui sont nature, telle est la tâche de la politique mondiale, dont la méthode se doit appeler nihilisme¹⁷¹. » Mais à quoi tient véritablement ce nihilisme et quel lien entretient-il avec le bonheur?¹⁷²

Les premières pistes servant de fil pour répondre à ces questions convergent dans ce que Benjamin appelle la « perte d'expérience », qui est un leitmotiv rythmant maints essais dans son œuvre. Et bien que cette formulation tinte parfois ses textes d'une sorte de nostalgie, voire de l'opposition en apparence tranchée entre deux formes, perdue et actuelle, de l'expérience, les éléments de ce « Fragments » interdisent toute connotation causale associée au concept de perte. Dans « Expérience et pauvreté », l'enjeu se précise : « Mais nous voyons ici, de la manière la plus

¹⁷⁰ BUCK-MORSS, Susan, *The Origin of Negative Dialectics : Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, The Free Press, 1977, p. 46.

¹⁷¹ FTP, p.263.

¹⁷² Dans une lettre à Scholem, écrite en 1924, Benjamin réitère l'orientation « nihiliste » de sa politique, mais cette fois, il se montre à tout le moins piqué d'intérêt pour une forme d'engagement « communisme », nouvelle pour lui, et critique en ce sens la dialectique hégélienne. « Dès que possible d'ailleurs je veux étudier le livre de Lukacs et je me trompe du tout au tout si la discussion critique des concepts hégéliens et des assertions de la dialectique contre le communisme ne manifestaient pas les fondements de mon nihilisme. Mais cela n'empêche pas que depuis mon séjour ici la praxis politique du communisme (non pas en tant que problème théorique, mais d'abord en tant que conduite qui engage) se situe pour moi dans une autre lumière qu'auparavant. » Cf. C, p. 325. (Lettre à Gerhard Scholem, 16 septembre 1924)

claire, que notre pauvreté en expérience n'est qu'un aspect de cette grande pauvreté qui a de nouveau trouvé un visage – un visage aussi net et distinct que celui du mendiant au Moyen-Âge¹⁷³. » Loin de seulement tracer ici l'histoire d'une perte « graduelle » de l'expérience, l'ambiguïté de cette affirmation est à l'image d'un concept d'histoire qui tente de réfléchir l'unique et la répétition : « Tant qu'il y aura encore un mendiant, il y aura encore du mythe¹⁷⁴ », écrit-il encore une décennie plus tard dans son *Livre des passages*. À partir de la lettre à Rang et du « Fragment », il est possible de dessiner l'image autour de laquelle le reste devra s'organiser. L'ordre profane tourbillonne, enclavé entre *deux* sphères limites : en haut, *un* royaume de Dieu constitué d'un amoncellement de ruines, de « vérités » réifiées, appartenant à un monde révolu et cristallisé dans une histoire officielle ; en bas, *le* royaume messianique de la nature, c'est-à-dire le langage. Les trois paliers de cette image ont le mérite de distinguer ce que nous appelons « histoire » (l'histoire officielle) du monde profane (de la sphère d'activité de l'humanité) *et* de la sphère divine de la nature messianique. Bien qu'il s'agisse d'une hypothèse, cette dernière a le mérite d'illustrer l'insuffisance de plusieurs commentaires critiques de l'œuvre de Benjamin. Lorsque les différentes structures d'opposition y sont étudiées, plusieurs commentateurs choisissent de confronter le monde profane soit à l'une, soit à l'autre limite, appauvrissant la structure dialectique et la terminologie de Benjamin.

Pour Hanssen, par exemple, qui met l'accent sur le rôle crucial des idées composant l'essai « La tâche du traducteur », la théorie de la vérité benjaminienne s'inspire tout autant de la conception juive de la Révélation messianique (le Jour de l'histoire), associée à la connaissance explicite et extensive qui achève et sauve la création, que d'une notion grecque de la *phusis* (la Nuit de la nature), associée à la sphère mystérieuse – quasi héraclitéenne, devine-t-elle – et intensive de la vérité, de son mouvement (*dynamis*) toujours inachevé et souterrain¹⁷⁵. Se concentrant sur le concept d'histoire naturelle présenté dans la « Préface épistémolo-critique » du *Trauerspielbuch*, le monde profane se voit confronté à la nature de manière à faire surgir une éthique déliée de tout anthropocentrisme¹⁷⁶. D'un autre côté, Adorno, qui n'est certainement pas sans perspective éthique sur la question, confronte plutôt ce monde aux mythes, à la nature mythique de la nature et, suivant la méthode du matérialisme historique, cherche à désengluier le présent de la tare de l'idéologie (religion, capitalisme, idéalisme, etc.), c'est-à-dire de ce monde divin invisible qui hante le présent d'une

¹⁷³ BENJAMIN, Walter, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 366.

¹⁷⁴ *LP*, § K 6, 4, p. 417.

¹⁷⁵ HANSSSEN, *op. cit.*, p. 819.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 812 et 829.

violence spectrale. L'hypothèse de ce mémoire est que les deux interprétations possibles, loin de s'exclure mutuellement, mettent l'accent sur deux versants de la nature, cette sphère divine à la fois mythique – humaine, trop humaine – et messianique – presque *inhumaine*. Suivant cette découverte, il est possible de mettre l'accent sur deux facettes de la pensée de Benjamin : spatiale et temporelle. Voilà, en quelque sorte, pourquoi il serait plus difficile de les distinguer : ces deux limites sont tout aussi bien une seule limite; elles sont inextricablement liées l'une à l'autre et elles ne commandent, à toute fin pratique, qu'une seule méthode critique.

Pourtant, et Hanssen et Adorno semblent défendre la primauté de l'une sur l'autre. Pour Hanssen, le concept d'histoire est inextricablement lié à une Origine divine, qu'elle associe au terme « *natürliche Geschichte* ». Le cadre « théologique » des réflexions de Benjamin fournirait le motif de la critique du concept anhistorique de l'histoire colporté par la métaphysique occidentale depuis Platon, écrit-elle. Ainsi, dans la mesure où l'histoire naturelle et la vie de l'œuvre d'art font référence à un espace inhumain et *atemporel*, le concept de nature ne saurait se comprendre à l'aune du terme matérialiste et dialectique « *Naturgeschichte* », qu'Adorno explicite dans son essai « L'idée d'histoire de la nature », parce qu'il est le résultat d'une analyse qui ne concerne que l'histoire *humaine*¹⁷⁷. Cherchant à abolir l'antinomie idéaliste entre nature et liberté, entre histoire et nécessité, Adorno aurait montré en quoi il existe une dialectique originare entre les deux¹⁷⁸. Bien que Hanssen ne nie pas l'existence d'une telle dialectique qui ressort effectivement de l'analyse du corps de l'œuvre sur le drame baroque, on ne peut, selon elle, manquer de la distinguer de la « *natürliche Geschichte* », si l'on se donne pour tâche de comprendre la profondeur théologique de l'œuvre de Benjamin.

Il semble effectivement que ce motif théologique soit le nœud de certains problèmes qui émergent dans le dialogue entre Benjamin et Adorno. Par exemple, au cours des années trente, ce dernier avertit Benjamin – qui s'intéresse de plus en plus au matérialisme historique en lui empruntant sa terminologie – des dangers de raccourcis théoriques s'éloignant d'une dialectique rigoureuse. C'est le cas en 1938 lorsqu'il reçoit l'ébauche d'un exposé sur Baudelaire. Dans une lettre chargée, Adorno écrit à Benjamin :

On peut exprimer la même chose de la manière suivante : le thème théologique d'après lequel il faut appeler les choses par leur nom a tendance à se renverser dans l'étonnante exposition de la pure facticité. Si l'on voulait s'exprimer de façon extrême, on pourrait dire que votre travail se situe au carrefour de la magie et du positivisme. Cet endroit est ensorcelé. Seule la théorie pourrait briser l'envoûtement : votre théorie à vous, la théorie spéculative,

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 811.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 810.

positivement et sans inhibition spéculative. C'est uniquement son intérêt que je fais valoir contre vous¹⁷⁹.

Adorno reconnaît ici l'apport critique important de la théorie spéculative benjaminienne qui est le sujet de ce mémoire, mais Benjamin articulerait mal le matérialisme historique à la théologie, optant parfois pour une représentation « magique » du rapport dialectique entre la superstructure et l'infrastructure (c'est-à-dire qu'il tente de tracer un lien sans médiation entre les deux)¹⁸⁰. Ce problème dialectique s'avère, pour Adorno, une tâche insigne à laquelle la philosophie doit s'atteler, pour ne pas sombrer d'un côté ou de l'autre, tous deux dogmatiques. Voici un autre extrait d'une lettre qu'il écrit à Benjamin :

Si je pouvais refermer d'un geste aventureux l'arc de ma critique, il faudrait, - et que faire d'autre, - que ses extrémités se touchent. Restituer la théologie ou plutôt radicaliser la dialectique jusqu'en son foyer théologique ardent devrait signifier en même temps donner l'acuité la plus extrême aux questions socio-dialectiques, voire économiques¹⁸¹.

Loin de chercher à élucider la teneur précise de leurs différends qui marquent la période plus tardive dans l'œuvre de Benjamin, l'enjeu est de bien comprendre le rôle critique de la théologie chez Benjamin et, par-delà les maladroites qui auraient pu poindre dans certains travaux, de conclure à la légitimité ou non d'une interprétation capable de dégager la teneur à la fois « dialectique » et « négative » (dans le sens qu'Adorno lui donne) et théologique (en un sens qui ne se réduit pas à « l'arc refermé » de la dialectique). En prenant acte des dangers de l'ensorcellement de certains termes, ce qui suit est un itinéraire passant par sa théorie sur la traduction et l'étude sur le *Trauerspiel*, pour finalement s'acheminer vers la compréhension nuancée de son *geste* critique, dont le caractère nihiliste et mystique est indissoluble et certainement difficile à décortiquer.

¹⁷⁹ADORNO, Theodor W., « Lettre New York, 10/11/1938 » dans *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard (Allia), 1999, p. 186.

¹⁸⁰BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 156.

¹⁸¹ADORNO, Theodor W., « Lettre Hornberg 2/4 et 5/8/1935 » dans *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard (Allia), 1999, p. 154

CHAPITRE 2

LA TONALITÉ AFFECTIVE DU NOM DANS L'ESPACE DE LA TRADUCTION

2. L'exigence du langage : de la critique littéraire à la traduction

Presque comme Beckett qui nous montre que l'écriture ne se préoccupe plus de la littérature, Benjamin avance, dans la « Préface épistémocritique » de *L'Origine du drame baroque allemand*, terminée en 1925, que la philosophie n'est pas la science de la connaissance, mais bien la science de l'origine, elle-même plus près du geste que de la tradition. Loin d'être une « introduction médiatrice à la connaissance » elle soumet sa méthode à une « ésotérique » qui a pour conséquence d'opposer toute pratique philosophique aux systèmes de la connaissance. Benjamin écrit : « Tant que [le système] détermine la philosophie, elle court le risque de se contenter d'un syncrétisme qui cherche à capturer la vérité dans une toile d'araignée tendue entre les connaissances, comme si elle venait s'y faire prendre de l'extérieur¹⁸². » Et pourtant, « la vérité n'est pas un dévoilement qui détruit le mystère mais une révélation qui lui rend justice »¹⁸³. La vérité ne dévoile pas, elle embrase le voile, dit-il plus poétiquement. Et ce qu'elle démystifie, c'est moins le contenu du mythe que la forme mythique du *dévoilement* qui voudrait retrouver, là derrière, l'intention à l'origine d'une œuvre ou encore une essence que seule la science et ses instruments inductifs et déductifs pourraient débusquer de manière rigoureuse. Si Benjamin se faisait, en 1917, défenseur d'une certaine continuité entre l'expérience et la connaissance (entre la nature et la liberté ou encore, entre l'essence spirituelle et l'essence linguistique), en 1925, l'accent est mis sur la *discontinuité* effective entre le langage et la vérité qu'aucune subjectivité ne peut plus réconcilier, précise Jean-Maurice Monnoyer¹⁸⁴. Éclatée en morceaux, l'universalité des sciences particulières, y compris l'ontologie et

¹⁸² ODBA, p. 30.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁴ MONNOYER, *op. cit.*, p.120. Comme la dédicace de l'œuvre en témoigne (« Conçu en 1916, Composé en 1925, À ma femme, aujourd'hui comme alors. »), les thèses de la « Préface » trouvent leurs assises dans ses réflexions sur le langage qui président à la rédaction du « Programme » de 1917. Ainsi, le thème de la discontinuité en lui-même s'inscrit-il toujours dans une théorie de l'expérience cherchant en elle le lieu d'une continuité paradoxale. Tel qu'il l'écrit dans une lettre à Scholem à propos de sa préface : « Cette introduction est une « Chupze » démesurée – ni plus ni moins que les prolégomènes à une théorie de la connaissance, une sorte de seconde mouture, dont je ne sais si elle est meilleure ou moins bonne que la première, de l'ancien travail sur le langage que tu connais, maquillé en théorie des idées. » Cette

l'historiographie, est mise à mal. Et pourtant, c'est bien dans la critique esthétique que se trouve le « problème suprême de la philosophie », ou encore, c'est bien elle qui finit par *tenir lieu* de philosophie¹⁸⁵. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le titre même de la préface de 1925 qui choisit de ne pas être purement *épistémologique*. La critique est avant tout celle de l'épistémologie et celle de l'historiographie¹⁸⁶. On pourrait même, en radicalisant cette interprétation, appeler *terminologie* ce qui tient lieu d'épistémologie chez Benjamin. En s'éloignant des présupposés des sciences fondées sur des concepts psychologiques, et des catégories « éternelles » de l'histoire de l'art, le concept d'interprétation/critique esthétique que Benjamin développe est historico-philosophique ou historico-littéraire¹⁸⁷. En ceci, le rejet de l'« intentionnalité » forme la pierre angulaire de sa théorie de la vérité¹⁸⁸.

2.1 Vérité et apparence

Dans un fragment de Benjamin, on peut lire : « Les œuvres d'art sont le lieu des vérités. Autant d'œuvres authentiques, autant de vérités dernières¹⁸⁹. » Cette affirmation trouve son point d'ancrage dans le rapport intensif qui se noue entre la tâche de la philosophie et celle de l'art : dans son essai « *Les affinités électives* de Goethe », écrit en 1922, il pose leur affinité (voire leur *parenté*) dans l'idéal du problème, qui désigne le « concept de la question inexistante qui porte sur l'unité de la philosophie¹⁹⁰ ». Bien qu'il n'existe aucune question qui embrasse l'unité de la philosophie, précise Benjamin, il existe des configurations qui, sans être des questions, sont des manifestations de l'idéal de ce problème (qui ne se manifeste alors que dans une pluralité irréductible). Dans la « Préface épistémocritique », cet idéal du problème est une *idée*, qui renouvelle le motif de la critique immanente :

affirmation doit renforcer la prégnance de la « nature » linguistique de la vérité et des « idées » dont la teneur « métaphysique » et critique sera explicité sous peu. Cf. C, p. 340. (Lettre à Gerhard Scholem, 19 février 1925)

¹⁸⁵ MONNOYER, *op. cit.*, p.121 et 124.

¹⁸⁶ WEBER, Samuel, « Genealogy of Modernity : History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play », *MLN*, vol. 106, n° 3, 1991, p. 487.

¹⁸⁷ Ainsi, toute forme d'empathie qui caractérise l'historiographie, précise Monnoyer, et qui n'est « qu'une manière de se couler dans le temps révolu afin d'en épouser l'ambiance » devient expressément caduc. Cf. MONNOYER, *op. cit.*, p.123.

¹⁸⁸ BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 77-78.

¹⁸⁹ *F*, fr. 26, p.49.

¹⁹⁰ BENJAMIN, Walter, « *Les Affinités électives* de Goethe », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 350.

La critique, de même que les critères d'une terminologie – c'est là la pierre de touche de la doctrine des idées en matière de philosophie de l'art –, voilà qui ne peut se constituer à partir du critère externe qu'est la comparaison, mais seulement de manière immanente, en développant le langage formel de l'œuvre, ce qui fait surgir son contenu aux dépens de l'effet produit¹⁹¹.

Les œuvres sont les figures monadologiques de cet idéal que la critique doit extraire en trouvant *dans sa manifestation* la possibilité de le formuler¹⁹². La critique est pertinente, explique Monnoyer, lorsque, en isolant ce que les œuvres ont d'essentiel (d'extrême), elle fait voir ce que la philosophie ne peut « exhiber » à partir d'elle-même¹⁹³.

2.1.1 Le regard micrologique du philosophe

Dans son « Portrait de Walter Benjamin », Adorno écrit : « Parmi ses objets préférés, il y avait des boules de verre renfermant un paysage sur lequel il neige lorsqu'on les secoue¹⁹⁴. » ou encore « Ce que Benjamin disait et écrivait suggérait que la pensée prenait au mot les promesses des contes de fées et des livres d'enfants, au lieu de les rejeter avec une maturité honteuse (...) ¹⁹⁵. » Que de formules qui suggèrent à quel point les « éléments pétrifiés, gelés ou obsolètes de la culture » sont, pour Benjamin, les derniers bastions où séjourne encore une promesse de bonheur. Mais la portée de ces formules outrepassa la courbe de leur style, car elles redéfinissent d'abord le rapport du singulier à l'universel, du phénomène à la totalité et de l'insignifiance arbitraire à la rigueur de la méthode, explique Adorno. C'était d'abord, comme il l'indique, afin d'éviter que la logique formelle « noie » ou fasse abstraction du particulier dans l'universel, et ce, afin de « [s'emparer] de l'essence à l'endroit précis où le mur de la factualité pure et simple interdit inexorablement l'accès à l'essentialité illusoire¹⁹⁶ ».

Chez Benjamin, l'origine de la critique du positivisme trouve encore ses assises dans les premiers fragments qui composent son œuvre et qui dénoncent le glissement fallacieux de la « validité » à la « justesse » de la science qui se fonde sur des jugements synthétiques *a priori*. La dichotomie problématique entre l'entendement et la sensibilité repose sur la priorité qu'accorde la science à la démonstration logique des jugements synthétiques *a priori* (ou des intuitions pures) qui,

¹⁹¹ ODBA, p.54.

¹⁹² AEG, p.351.

¹⁹³ MONNOYER, *op. cit.*, p. 135.

¹⁹⁴ PWB, p. 16.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

une fois établie, abandonne la question de leur usage légitime. La démonstration transforme alors leur validité logique en « justesse » théorique, dès que les jugements ou les intuitions purs ne doivent plus « coïncider » de manière pertinente avec l'expérience empirique (avec la matière des choses). Kant mène ainsi tout droit la philosophie vers l'imposture de la facticité des sciences « positivistes », suggère Benjamin : la démonstration logique des jugements *a priori* englobe la « justesse de la conviction logique » qui l'accompagne¹⁹⁷. Le positivisme scientifique qui en découle se soumet à la conviction que la *science* est le *factum* à présenter¹⁹⁸. Ce qui *est*, est donc *juste*, et *nécessaire*. Et ceci s'applique autant aux phénomènes observables qu'aux phénomènes de la conscience, c'est-à-dire aux concepts purs de l'entendement qui, pour reprendre une idée d'Adorno, se transforment en données brutes¹⁹⁹. Pour Benjamin, ce soubassement idéologique occulte la matière concrète de la connaissance positive²⁰⁰ laquelle, pour le dire encore autrement, *disparaît* dans ce qui apparaît positivement et nécessairement. Ce dernier donne préséance au concret « immatériel » (essentiellement « médial ») par-delà le factice/factuel, en évacuant la vérité qui se dit *sur* la chose pour laisser place à celle qui est *en* elle²⁰¹. C'est bien là qu'il faut s'emparer de l'essence : ni derrière les apparences, ni sur les apparences, mais à partir de ce qui reste invisible *dans* l'apparaître ou « inexpressif » *dans* « l'expression ».

Ainsi, pour déjouer le nominalisme et le positivisme, Benjamin entreprend de « sauver » la matière de ce qui apparaît en un sens tout autre : ce qui « apparaît à la surface », le lieu *véritable* de la généralité, explique Buck-Morss, ce sont les caractéristiques « atypiques » et « extrêmes » du particulier qui se donnent à percevoir sous le regard micrologique du philosophe pour lequel l'objet ordinaire constitue souvent la réserve de surprises remarquables²⁰². Évitant de sacrifier la matérialité de ce qui se donne à voir au profit d'une généralisation abstraite et anhistorique, la chose acquiert alors une signification qui fait éclater sa propre identité : elle n'est plus ce qu'elle paraît être (et doit être) et pourtant, c'est encore dans son apparaître même que se loge le germe de cette explosion.

¹⁹⁷ *F*, fr. 31, p. 55.

¹⁹⁸ *Ibid.*, fr. 31, p. 56.

¹⁹⁹ JARVIS, Simon, « The coastline of experience - Materialism and metaphysics in Adorno », *Radical Philosophy*, vol. 85, (1997), p. 12.

²⁰⁰ *F*, fr. 31, p. 55.

²⁰¹ *Ibid.*, fr. 29, p. 52. On peut y lire : « Aussi ces contradictions ne contredisent-elles pas le concept de la vérité, puisqu'il n'y a pas de vérité sur une chose, mais en elle. Et la vérité *dans* une chose peut devenir évidente dans des présentations d'une chose qui, selon le contexte et la structure temporelle, diffèrent fondamentalement et qui ne se contredisent qu'en apparence, c'est-à-dire si on adopte un point de vue non *dans* la chose, mais *sur* elle. » Ici, il est clair que son concept de vérité ne peut se fonder sur le principe formel de non-contradiction.

²⁰² BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 74.

Ceci ne rappelle-t-il pas ce que cherchait à montrer Benjamin lorsqu'il distinguait, originellement, l'essence linguistique de l'essence spirituelle par le biais d'un nouveau concept de « médium »? Pour échapper à la tautologie qui les relèguerait au seul rapport entre le signifiant et le signifié, Benjamin pose un « se communiquer » qui se trouve communiqué *dans* une essence linguistique en tant qu'il est lui-même langage, et qui pourtant excède ou échappe pour ainsi dire à la signification proprement « transmise » au sein d'une communication instrumentale. Cette nouvelle signification « concrète », explique Buck-Morss transcende donc l'objet immédiatement donné sans transcender sa particularité²⁰³, comme l'essence spirituelle transcendait le langage de la communication sans transcender la particularité propre de chaque communication : leur communicabilité « infinie ».

Si le langage d'une chose doit être traduit par le langage de l'homme pour être communiqué en tant que communicabilité et si l'objet doit être médiatisé par le sujet pour être connu, mais que ni le langage, ni la matière objective ne doivent être hypostasiés en des essences inconditionnées, le sujet (et son langage) doit donc toujours porter une attention particulière et renouvelée aux choses, leur matière et leur langage (ou au langage de la matière). Ce retour « inlassable et discontinu à la chose », aux rebuts et *autres* rognures, cette attention particulière aux extrêmes, aux antithèses et aux contradictions de l'expérience²⁰⁴ évoquent la méthode discontinue qui fragmente la réalité de par son refus de continuité systématique qui en cache le caractère fragmenté. Le travail du philosophe doit s'arrêter, reprendre sans cesse haleine, et puis repartir à zéro pour interrompre le « cours ininterrompu de l'intention » et se faire surprendre par la prégnance du plus insignifiant détail d'une œuvre, ou encore par le « moche » intouchable d'un genre qui afflige l'histoire d'une trace qu'elle tente parfois activement et parfois sans savoir d'oublier.

2.1.2 Le monde discontinu des idées

« La vérité est la mort de l'intention²⁰⁵ », écrit Benjamin de manière évocatrice. Si la philosophie n'est pas ce qui dispense « explicitement » un enseignement, écrit-il et si la pensée seule ne peut d'elle-même donner à la présentation son caractère d'achèvement, c'est parce que la

²⁰³ *Ibid.*, p. 75.

²⁰⁴ *OCDB*, p. 72.

²⁰⁵ *OCDB*, p. 41.

philosophie est considérée comme une *pratique* qui n'a « ni suite ni système²⁰⁶ » : sa méthode est détournée²⁰⁷ et son substrat, indépendant de celui qui la pratique²⁰⁸.

La vérité, manifestée dans la ronde des idées présentées, se dérobe à toute projection, sous quelque forme que ce soit, dans le domaine de la connaissance. Connaître, c'est avoir. L'objet de la connaissance lui-même se définit par le fait que la conscience – transcendantale ou non – doit en prendre possession. (...) Jamais l'affirmation que l'objet de la connaissance n'est pas identique à la vérité ne cessera d'apparaître comme l'une des intentions les plus profondes de la philosophie à son origine, c'est-à-dire de la théorie platonicienne des idées. La connaissance peut être une réponse à une question, non la vérité. La connaissance vise le particulier, mais non immédiatement son unité. L'unité de la connaissance – pour autant qu'elle existe – serait plutôt un ensemble de connexions qui ne pourrait être produit que de façon médiate, c'est-à-dire à partir des connaissances particulières et par une sorte de compensation réciproque ; dans l'essence de la vérité, par contre, l'unité est tout à fait immédiate, et c'est une détermination directe²⁰⁹.

En opposant la connaissance à la vérité, Benjamin répudie explicitement et unilatéralement la philosophie transcendantale idéaliste, en ce sens que les conditions de possibilités de la connaissance (qui a trait à la conscience humaine) sont *secondaires* à la présentation de la vérité (dans la mesure où elle se fait dans le langage, lequel en est la véritable condition)²¹⁰. La *forme* de la vérité n'est donc pas *formelle*, c'est-à-dire qu'elle ne relève pas de la conscience (ou des « relation de conscience ») à proprement parler. Elle *se* présente : son être est donné à la contemplation ; ou encore « les idées sont un donné préalable²¹¹ », écrit-il tout juste après, imitant là le modèle des idées platoniciennes, dont le monde à la fois discontinu (transcendant) et immanent entretient une relation paradoxale avec notre expérience *présente*. Hanssen note que dans la « Préface », Benjamin met moins l'accent sur la présentation de l'idée (ou de la vérité) comme ce qui *définit* ou « rassemble » la vie de la créature dans une interprétation révélatrice qui tombe sous le contrôle du sujet (comme, d'ailleurs, la théorie de la nomination pouvait le suggérer), que sur l'interprétation objective de l'idée en laquelle repose, de manière *préétablie*, la représentation des phénomènes²¹². Ce réalisme inusité est encore le rempart d'une opposition tranchée envers le nominalisme (et le positivisme), mais c'est aussi, en quelque sorte, un rappel au médium de la vérité. L'unité de la vérité, qui est une détermination *immédiate* et *directe* de la réalité, n'est « ni substance, ni relation » mais bien « nom et

²⁰⁶ LP, § m 2, 1, p. 799.

²⁰⁷ OCDB, p. 31.

²⁰⁸ LP, § m 2a, 4, p.799.

²⁰⁹ OCDB, p. 32.

²¹⁰ HANSEN, *op. cit.*, p.820.

²¹¹ OCDB, p. 32.

²¹² OCDB, p.59.

configuration²¹³ ». À quoi peut bien rimer un « nom » qui n'a aucun rapport à la substance et une « configuration » qui ne ressort pas du concept de relation? On peut comprendre cette définition préliminaire (et par là approfondir le concept de médium) à l'aune de certains thèmes mystiques et romantiques développés, d'une part, dans ses méditations (écrites en 1915) sur l'expérience de la couleur et, d'autre part, à partir du concept romantique de la terminologie.

2.1.2.1 La couleur de l'expérience

Comme l'idée qui, en même temps, s'auto-présente et est présentée, la couleur de l'expérience est tout autant concentration de la surface que concentration du voir : la pure vision. Vision d'elle-même et organe de la vision, elle est le « dépassement de celui qui voit », car le « voyant est tout entier dans la couleur²¹⁴. Le sujet de la perception disparaît dans la perception, explique Caygill. Or, la pure couleur qui échappe à l'intuition empirique n'est perçue que spirituellement : son intuition supprime les connexions intellectuelles et suspend les sens de l'adulte.

L'adulte fait abstraction de la couleur comme couche trompeuse du revêtement sous lequel se tient la chose isolée comme individu dans l'espace et le temps. La couleur qui donne contour aux choses ne les objective pas, elle les emplit des infinies nuances d'un ordre ; la couleur est le singulier, non comme chose morte et individualité opiniâtre, mais singularité ailée, volant de forme en forme²¹⁵.

Cette pure couleur est spirituelle et enfantine. Son expérience montre qu'un espace autre que celui de la dimensionnalité est possible : « toute entière contour » la couleur fait signe vers les frontières de l'expérience, vers l'expérience comme frontière et non comme ce qui appréhende une « couche » du réel en dessous de laquelle une substance gît. Tel est la signification du « nom » : il est à la « limite » de l'expérience sensorielle, ne désignant ni son substrat empirique, ni un idéal sublimé : « La couleur (...) est du genre humide, elle est le médium de toutes les transformations, elle n'est pas symptôme²¹⁶. » Ce qu'on perçoit à la surface ce n'est plus les dimensions de l'objet, mais l'intensité avec laquelle la couleur fait accéder l'objet à la surface en lui donnant une « existence dans la profondeur », c'est-à-dire en lui donnant un rapport à l'espace²¹⁷. En ce sens, la profondeur de la

²¹³ HÄRLE, *op. cit.*, p. 138.

²¹⁴ *F*, fr. 78, p. 125. Voir aussi : *Ibid.*, fr. 83, p. 135. « La couleur est de ce fait originelle pour elle-même, c'est-à-dire qu'elle ne se rapporte pas à des choses, ni non plus à leur apparition dans les taches colorées ; elle se rapporte au contraire à la plus haute concentration du voir²¹⁴. »

²¹⁵ *Ibid.*, fr. 78, p. 132.

²¹⁶ *Ibid.*, fr. 78, p. 133.

²¹⁷ *Ibid.*, fr. 78, p. 130.

vision n'est pas une simple perspective ou une illusion, car « elle efface les choses en colorant leur contour²¹⁸ », ou encore, elle passe outre « l'existence nue, évidente, du factuel²¹⁹ ». Comme la *nature*, explique-t-il, la couleur de l'enfant est « non dimensionnelle », elle est pure expression, sans avoir de médium *naturel* d'expression²²⁰. Elle est, en elle-même, l'expression de l'infinité de médium possible ou de « nuances chromatiques » possibles.

Mais cette « couleur ailée de l'imagination » ne peut pas être vue pour elle-même car dans la peinture, par exemple, elle demeure ce qui est nécessairement appliqué par un sujet : elle n'y est qu'un pâle reflet d'elle-même ou appauvrie²²¹. Caygill explique qu'une distorsion apparaît chaque fois qu'est *traduite* l'infinité spéculative (la totalité des nuances possibles) dans un contexte transcendantal (la particularité d'une nuance), créant un décalage constant entre la couleur de l'expérience et la couleur du tableau²²². Et pourtant : « L'espace est proprement le médium de l'engendrement dans l'art et l'art n'est créateur que dans la mesure où il présente en le créant l'élément spirituel de l'espace²²³. » L'art est l'unique sphère qui, malgré la distorsion, préserve le potentiel transformateur de l'expérience de la couleur : les couleurs de l'art engendrent des rapports spatiaux et des nuances qui excèdent leur propre contexte. Malgré l'image édulcorée, dans l'art apparaît au sein d'instantanés furtifs, la vie de cette couleur qui est « la promesse du monde spirituel enfantin²²⁴. » En admettant que ce qui apparaît à la surface est la couleur *pure*, mais distordue, en comprenant l'idée à partir d'un « espace spirituel » transformateur, Benjamin réintroduit dans le contexte esthétique (de l'expérience empirique) la possibilité d'une transformation de la *valeur* accordée aux choses qui apparaissent, comme le nom transforme la valeur accordée aux mots. Parce que la couleur, en elle-même, n'a aucune valeur fixe (comme le nom n'a aucun contenu déterminé), parce qu'elle colore les contours et efface l'objet au profit d'un rapport inusité au monde, elle acquiert dans la peinture (dans l'art) une signification au contact d'autres couleurs, d'autres choses colorées, d'autres mondes²²⁵. L'apparition à la surface, ce n'est pas que l'apparition d'une inscription, c'est l'apparition d'une tension entre les contours colorés des choses qui sont en train de se transformer au contact l'une de l'autre. Dans la distorsion de la médiation, la possibilité d'autres

²¹⁸ *Ibid.*, fr. 78, p. 128.

²¹⁹ *OCDB*, p. 58.

²²⁰ *F*, fr. 83, p. 135.

²²¹ CAYGILL, *op. cit.*, p. 12.

²²² *Ibid.*, p. 11.

²²³ *F*, fr. 78, p. 129.

²²⁴ *Ibid.*, fr. 84, p. 136.

²²⁵ CAYGILL, *op. cit.*, p. 12.

nuances ou configurations possibles apparaît pour ainsi dire *encore* immédiatement. La « perception » du nom apparaît en ce sens comme une expérience spirituelle (spéculative) qui, par l'intermédiaire de ces connexions, voit dans les choses l'infinie variabilité de leurs couleurs et de leurs contours²²⁶. La nature même de l'espace qui naît de cette transformation ne relève plus de l'empirie : l'infinité possible de ses nuances, traduite dans l'expérience d'un contraste, doit faire signe vers ce que Benjamin entend lorsqu'il est question de configuration non substantielle.

2.1.2.2 La terminologie romantique

Benjamin signale aussi l'importance que certains concepts romantiques ont eu pour sa pensée, notamment celui de « terminologie mystique » qui trace le rapport fondamental entre le langage philosophique et l'objet de la philosophie²²⁷. « Par-delà le discursif et l'intuitif », écrivait-il dans son étude de 1919, leur pensée se meut dans le langage :

Son rôle le plus général, cette terminologie mystique l'a joué, dans le premier romantisme, sous la forme du Witz. (...) Au fond, elle n'est pas autre chose que la théorie de la terminologie mystique. Celle-ci est la tentative pour nommer d'un nom le système, c'est-à-dire pour le saisir dans un concept mystique individuel, en sorte que les connexions systématiques y soient comprises. Ce qui présuppose une perpétuelle connexion d'ordre médial, un médium-de-la-réflexion des concepts. Dans le Witz comme dans le terme mystique, ce médium fait une apparition fulgurante²²⁸.

Dans le *Witz* (l'ironie romantique), l'observation magique de la nature se transforme dans l'observation de formations spirituelles (artistiques ou poétiques), ce qui articule la connaissance avec la spéculation : c'est bien dans le *non-savoir* que l'observation magique en sait davantage²²⁹. Benjamin reprend cette ironie comme la figure schématique qui articule l'infini avec le fini, révélant la double détermination de l'œuvre en tant que forme singulière et en tant que « médium » infini de l'absolu²³⁰. En fait, l'ironie s'attaque à l'illusion de la forme, « à la perfection conditionnée de l'œuvre, écrit Lavelle, pour la mesurer à l'idée d'une perfection inconditionnée²³¹ ». La médialité du langage romantique enseigne à Benjamin la possibilité d'articuler *visiblement* et *ironiquement* sa terminologie

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ CCERA, p. 84.

²²⁸ *Ibid.*, p. 85.

²²⁹ *Ibid.*, p. 100.

²³⁰ MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 47.

²³¹ LAVELLE, *op. cit.*, p. 90.

avec la pensée exprimée sur un plan formel. Dans une lettre écrite à Scholem en 1921, Benjamin écrit :

Je me suis fait quelques réflexions sur la philologie (...). Elle offre un aspect de l'histoire ou plutôt une strate de données historiographiques pour laquelle on peut se forger des concepts à la rigueur régulateurs, méthodologiquement opératoires, disons même structurants, et générant une logique élémentaire – mais dont la connexion reste nécessairement occultée pour le praticien. Je définis la philologie non pas comme science ou histoire du langage, mais, dans sa démarche la plus radicale, comme histoire de la terminologie, où l'on a sans doute à faire à une notion de temps hautement énigmatique et à des phénomènes très énigmatiques. (...) La chronique est l'histoire radicalement trafiquée. La contrefaçon de type philologique dans la chronique met au jour au seul niveau formel l'intentionnalité du contenu, car son contenu à elle, c'est de trafiquer l'histoire²³².

Non seulement l'ironie romantique confirme et « brise » la structure figée de la langue²³³, mais la terminologie dont elle est l'expression joue sur un autre plan, un plan énigmatique qui échappe à la pensée exprimée et trafique l'histoire. Les termes ne sont alors pas envisagés selon la positivité de leur signification, mais bien seulement selon leur relation différentielle avec les autres éléments significatifs qui composent la construction conceptuelle. Dans une autre lettre à Scholem, cette fois de 1924, Benjamin avoue vouloir rapprocher son concept d'interprétation à cette conception romantique de la philologie. Il y témoigne de son admiration envers un écrit du romantique Johann Wilhelm Ritter (*Fragmenten eines jungen Physikers*) dont la pensée sur le langage définit

le signe graphique comme un élément aussi bien naturel que porteur de la révélation (...), comme l'est le mot depuis toujours pour les mystiques du langage ; sa déduction là ne procède pas de l'aspect symbolique, hiéroglyphique de l'écriture au sens ordinaire, mais de la thèse que l'image écrite est image du ton et pas directement celle des choses désignées²³⁴.

L'image écrite de la terminologie mystique qui donne le *ton* d'une chose plutôt que sa signification fait tout autant signe vers ce que Benjamin entend par un « nom » qui ne tire pas son existence de la substance. L'idée de la « Préface » est donc d'une certaine manière cette couleur ou cette *écriture* : sa réalité objective est tout autant déterminée par le « signe graphique » que la révélation qu'elle porte en elle, intensivement.

Ainsi, l'idée – qu'elle soit évoquée par une œuvre, une image ou un rebut de la société – est une « monade » unique et totale et chaque monade est une petite totalité absolument isolée des autres petites totalités. En s'opposant à la seule fonction logique du concept qui subsume des

²³² C, p. 237. (Lettre à Gerhard Scholem, 14 février 1921)

²³³ MENNINGHAUS, *op. cit.*, p. 40.

²³⁴ C, p. 313-314. (Lettre à Gerhard Scholem 5 mars 1924)

contenus plutôt que de présenter concrètement la réalité historique, précise Hârle, l'idée « désigne l'unité d'une essence qui est de la même nature que la multiplicité des essences à laquelle elle renvoie, mais qui lui reste en même temps disparate²³⁵ ». Et pourtant, ces essences contiennent chacune, intensivement, toutes les autres monades, écrit Benjamin, en paraphrasant là la monadologie de Leibniz²³⁶. Elles sont toutes à la fois irréductibles et parentes les unes aux autres (comme les nuances). Ici, Benjamin met l'accent sur le paradoxe de leur différence (étant chacune « extrême ») conçue à même leur ressemblance, ou leur « appartenance réciproque » qui permet de construire le monde dont elles sont l'interprétation objective²³⁷. L'idée est « l'agencement virtuel objectif » de la réalité, elle ne doit rien à l'ontologie, ni à la phénoménologie, et elle s'éloigne aussi d'une simple résolution dialectique. Comme la couleur, la configuration de l'idée est l'expression de ce qui est en train de se transformer au contact d'autres idées. C'est-à-dire que la vérité peut être observée non pas selon un contenu déterminé, mais bien selon la manière qu'elle a de se déployer dans une œuvre, la manière dont elle met en tension ses différents éléments contradictoires. Mais bien que son essence se communique directement, bien que la vérité « s'auto-présente » de manière immédiate dans ces tensions, sa présentation philosophique demeure, elle, indirecte dans la mesure où le travail du concept doit d'abord isoler ce qui est « extrême » et unique dans le phénomène – comme la couleur n'apparaît que *sur* une peinture²³⁸ : « Car ce n'est pas en soi que les idées se présentent, mais uniquement par un agencement, dans le concept, d'éléments qui appartiennent à l'ordre des choses. Et ceci, parce qu'elles en sont la configuration²³⁹. » C'est en ce sens que la « Préface » relance la teneur métaphysique de la théorie du langage de Benjamin et qu'elle approfondie du même souffle le geste éthique qui lui correspond dans la pratique. Benjamin ne se passe pas du concept, de toute évidence, mais exige de lui un travail inouï : le geste de la fragmentation et de la constellation théorique, qui s'oppose à la suite logique et cohérente des déductions ou inductions démonstratives. C'est en ce sens qu'Adorno écrit, à propos de Benjamin : « Il contraint le concept à accomplir à chaque instant ce que l'on réserve généralement à l'expérience non conceptuelle. La pensée est

²³⁵ HÂRLE, *op. cit.*, p. 137.

²³⁶ ODBA, p. 59.

²³⁷ WEBER, « Genealogy of Modernity », p. 473.

²³⁸ ODBA, p. 57. C'est pour ainsi dire, tout à la fois, grâce et par-delà la connaissance que la présentation philosophique a lieu : « Il n'y a pas d'analogie entre le rapport du particulier à l'idée et son rapport au concept : tantôt il tombe sous le concept et reste ce qu'il était – une singularité ; tantôt il se maintient dans l'idée et devient ce qu'il n'était pas – une totalité. »

²³⁹ ODBA, p. 39.

appelée à égaler la densité de l'expérience, sans jamais renoncer à sa rigueur²⁴⁰. » La philosophie peut donc, de cette manière, faire apparaître des petites totalités où les oppositions et les contradictions peuvent « coexister d'une manière qui fasse sens²⁴¹ ». La configuration de l'idée est aux choses ce que les constellations sont aux planètes, elle n'en est ni le concept, ni la loi²⁴², écrit-il. Elle donne à *voir* une signification inouïe, à même le texte, qui ne peut advenir que si sont réorganisés des fragments, lesquels, en eux-mêmes, peuvent sembler contradictoires ou ne rien signifier du tout. Benjamin travaille à même le texte, à même son espace « virtuel ». C'est tout comme s'il travestit la fonction même du contenu dans l'interprétation philosophique ; il y devient en quelque sorte un médium renouvelé à partir duquel se dessine une « image en réduction du monde²⁴³ », une vérité en laquelle le regard entre et disparaît, comme dans la couleur pure. Sans être subsumées, les singularités et les contradictions de l'expérience sont articulées dans l'idée en s'y voyant « totalisées » (et non contenues), c'est-à-dire confrontées au monde et non englouties par lui. Ceci leur donne alors le pouvoir de résister à la subsumption et la normalisation du concept dans la connaissance²⁴⁴. La présentation de la vérité à partir de l'idée réussit ainsi le tour de force qu'annonçait la métaphysique du « Programme ». La vérité n'est pas empirique, ni abstraite, elle est le *pouvoir* (ou intensité) qui, d'une part, donne à la réalité sa « forme caractéristique » et, d'autre part, *revendique* « son droit à la dénomination²⁴⁵ ».

2.1.3 La critique littéraire

Sigrid Weigel souligne l'importance de l'œuvre *Les affinités électives* pour Benjamin, en ce qu'elle constitue le modèle idéal pour la discussion des thèmes qui lui sont chers : mythe, rédemption, révélation, critique. Le médium de l'œuvre goethéenne est pour ainsi dire apte à construire une réflexion sur le rapport entre la philosophie et l'art. C'est pourquoi, avance-t-il, Benjamin ne pose pas de jugement sur le roman, même si, au terme de l'essai, il rejette entièrement

²⁴⁰ PWB, p. 29.

²⁴¹ ODBA, p.57-58.

²⁴² *Ibid.*, p.39.

²⁴³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴⁴ WEBER, « Genealogy of Modernity », p. 472.

²⁴⁵ Cf. p. 42-43 « La structure de la vérité exige donc un être qui égale par son absence d'intentionnalité l'être simple des choses, mais qui lui serait supérieur par sa constance. L'être détaché de toute phénoménalité qui seul a ce pouvoir en propre, c'est celui du nom. C'est lui qui détermine le caractère de donnée des idées. Mais celles-ci sont données moins dans une langue originelle que dans une perception originelle, où les mots possèdent le noble privilège de nommer, sans l'avoir perdu dans la signification, qui est liée à la connaissance. »

sa fin, c'est-à-dire la conception chrétienne de la réconciliation comme « résurrection », qui découle d'une forme de sécularisation qui « ennoblit » le mythe, c'est-à-dire qui fonde sa rédemption dans une opposition nette entre la vie (vérité) et la mort (apparence)²⁴⁶.

Présentant un concept *premier* de la critique « qui ne juge pas²⁴⁷ » (la critique « magique »), Benjamin offre, comme point de départ, un point de vue sur la posture subjective du critique confronté à deux primats différents : le primat de la teneur chosale et celui de la teneur de vérité²⁴⁸. Au sein du primat de la teneur de vérité se joue l'antithèse entre critique qui juge (celle qui prétend réconcilier la vie et la mort dans la résurrection) et critique qui ne juge pas, cette dernière contrastant avec toute « norme évaluatrice » fondée dans l'*a priori* du contenu idéaliste²⁴⁹. Ce qui est « critiquable » dans une œuvre est la teneur de vérité et, plus précisément, le rapport complexe, dans l'expérience, qu'elle entretient avec son apparence. Si Benjamin débute l'essai sur *Les affinités électives* en montrant ce en quoi l'œuvre offre une *représentation* de la vérité comme ce qui est symbolisée à travers son opposition à l'apparence, il la termine en « extrayant » la vérité qu'exprime malgré elle l'œuvre : la vérité est inséparable de son apparence. Loin de devoir révéler la vérité derrière les apparences, la critique trace la *limite* entre la vérité et l'apparence²⁵⁰. En fait, reconnaissant la vérité *comme* voile, elle s'élève à la perception véritable de la beauté. Benjamin définit à ce moment les propriétés essentielles d'une œuvre : son secret et son apparence sont les fondements de sa beauté²⁵¹. Selon Weigel, cette conception de « l'apparence » empêche de réduire la théorie de la critique esthétique au discours de la critique de l'idéologie, du moins, elle le nuance en évitant d'attribuer une connotation nécessairement péjorative à l'apparence.

Pour illustrer cet enjeu, on peut se référer à un fragment où Benjamin trace la différence entre la musique, associée au musaique (*Musiche*) et à l'inexpressif (*Das Ausdruckslose*), et la poésie, associée à la *mèchanè* grecque : « La musique est la perfection pour laquelle la beauté est accidentelle. La poésie est l'imperfection pour laquelle la beauté est essentielle²⁵². » Ceci signifie que l'origine de la beauté n'est pas, comme on aurait pu le croire, la perfection de ce qui est inexpressif dans l'art,

²⁴⁶ WEIGEL, Sigrid, *Walter Benjamin : Images, the Creaturely, and the Holy*, Stanford University Press, 2013, p. 82.

²⁴⁷ *F*, fr. 136 p. 211.

²⁴⁸ *Ibid*, fr. 136, p. 210. Ce mot « teneur », qui lui parvient de Goethe, serait une condensation *inapparente* de signification. Cf. MONNOYER, *op. cit.*, p.126.

²⁴⁹ *Ibid*, p.122.

²⁵⁰ CAYGILL, *op. cit.*, p. 49.

²⁵¹ WEIGEL, *op. cit.*, p. 88.

²⁵² *F*, fr. 93, p.142.

mais bien l'imperfection (associée aux procédés littéraires) de ce qui tente de l'exprimer à sa manière et qui échoue. La beauté n'entretient alors aucun lien causal ou même essentiel avec le musaïque (avec l'inexpressif). Dans un autre fragment, Benjamin écrit : « la beauté présuppose l'activité latente du mythe », précisant là que « l'époque de la beauté » correspond au déclin du mythe, à son éclatement, ce qui le rend à la fois étranger à la beauté et à la fois nécessaire à son *apparition* énigmatique²⁵³. En ce sens, le mythe est intrinsèquement lié à la fragmentation et à l'apparence de l'œuvre. Mais la beauté s'affirme encore *malgré* le mythe : elle est le critère de la *lisibilité* d'une œuvre; elle la distingue *tout à la fois* du musaïque (pur secret) et du mythe (pure apparence), mais les manifeste de manière à exprimer leur rapport essentiel.

Tout ce qui est essentiellement beau se lie à l'apparence de façon constante et essentielle, mais à des degrés infiniment variés. Cette liaison atteint à sa plus grande intensité partout où la vie est manifeste, et précisément ici aux deux pôles explicites d'une apparence qui triomphe et d'une apparence qui s'éteint. Car plus sa nature est haute, plus tout être vivant échappe au domaine de l'essentiellement beau ; c'est en lui, par conséquence, que l'essentiellement beau se manifeste le plus comme apparence²⁵⁴.

Cette conception très paradoxale de la beauté, qui situe la vérité de la philosophie entre le triomphe de l'apparence et sa mort, en appelle au primat de la teneur chosale qui est le véritable fondement de la négation de la critique – de celle qui juge, croyant révéler la beauté d'une œuvre à partir d'un contenu immuable. Parce que le « voile et le voilé sont un » la beauté n'a de valeur, écrit Benjamin que là où la dualité n'apparaît pas comme telle, c'est-à-dire dans l'apparence *naturelle* des choses. Mais à mesure que cette dualité s'impose, la nudité sans voile de l'homme apparaît et l'essentiellement beau cède la place à son corps nu qui transcende toute beauté – y compris le mythe de sa beauté²⁵⁵.

« La négation de la critique, que la « disparition de la beauté » exprime, est en quelque chose position de l'œuvre. Le commentaire présente le dépassement des antinomies dialectiques dans la critique²⁵⁶ », écrit Benjamin. Il faut comprendre ceci selon l'aspect « durable » de la vérité :

Les œuvres d'art agissent toujours sur les époques ultérieures par un autre médium que celui par lequel elles ont agi sur leur époque, et ce médium continue de se transformer sans cesse dans les époques ultérieures par rapport aux œuvres anciennes. Mais ce médium est toujours relativement plus mince que celui par lequel, à l'époque qui les a vu naître, ces œuvres

²⁵³ *F*, fr. 99, p. 158.

²⁵⁴ *AE*G, p. 383.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 386.

²⁵⁶ *F*, fr. 136, p. 210.

agissaient sur leurs contemporains. (...) Pour le créateur, le médium est si dense autour de son œuvre qu'il ne peut sans doute pas le traverser (...) ²⁵⁷

Parce que le créateur est livré au problème de faire apparaître le musaïque qui relève de l'intelligence non philosophique des vérités ²⁵⁸ – ce qui *apparaît* ultérieurement demeure lié à l'aspect idiomatique du langage de l'art : c'est-à-dire l'*énigme* « fermée à toute intention communicable ²⁵⁹ ». Le médium *aminci* n'est pas, comme on pourrait le croire, la teneur chosale, mais bien la teneur de vérité. Selon Benjamin, dans une œuvre durable (significative), la teneur de vérité et la teneur chosale sont liées de manière discrète et intime, à tel point que, pour le contemporain, seule *apparaît* l'apparence d'une signification, apparence « expressive » d'une vérité en mouvement ²⁶⁰. Pour ce contemporain, la vérité et le contenu concret sont tous deux *inexpressifs* et pour ainsi dire voilés dans leur unicité immédiate. Mais au cours de sa durée, plus le contenu concret dépérit et devient obsolète, plus il frappe et déconcerte l'observateur. Alors que le contenu réel de l'œuvre demeure *inexpressif*, la vérité, elle, se transforme suivant l'époque et son médium. Ceci signifie que dans l'œuvre passée divergent la teneur de vérité et la teneur chosale : la première perce alors que la seconde demeure cachée. « En ce sens l'histoire des œuvres prépare leur critique et ainsi la distance historique en augmente la puissance ²⁶¹. », écrit-il. Le *commentaire* de ce qui est « mort » dans l'œuvre (et apparaît comme tel, c'est-à-dire séparé de toute signification *évidente*) prépare le travail critique portant sur la vie de l'œuvre (sur la transformation de son médium). En ce sens, la teneur chosale prend position contre le monde et c'est cette position qui est, au sens fort du terme, *non critiquable*. « L'indicible demeure *à la lettre* ce que la critique ne peut pas développer discursivement ²⁶². », écrit Monnoyer. Ainsi, les deux primats se contredisent-ils tout en se juxtaposant à une époque ultérieure. Le *commentaire philologique* de l'œuvre, que Benjamin associe à la « citation » ou encore à sa « traduction », dans la mesure où elle provient d'une époque révolue ou d'un espace linguistique différent, est ce qui permet de dépasser l'antithèse entre le jugement et la critique, afin de réhabiliter cette dernière à sa tâche ultime, la « survie de l'œuvre ».

En revanche, l'ensorcellement de la forme fait du chaos un univers, le temps d'un instant. Aucune œuvre d'art, par conséquent, ne doit paraître vivante sans être immobilisée ; sinon elle devient pure apparence et cesse d'être œuvre d'art. Il faut que la vie qui s'agite en elle

²⁵⁷ *Ibid.*, fr. 96, p. 143.

²⁵⁸ *F*, fr. 61, p.100.

²⁵⁹ MONNOYER, *op. cit.*, p.133.

²⁶⁰ *AE*G, p. 276.

²⁶¹ *AE*G, p. 275.

²⁶² MONNOYER, *op. cit.*, p.132.

apparaisse figée et immobilisée en un instant. (...) Ce qui suspend cette apparence, fige le mouvement et interrompt l'harmonie, c'est l'inexpressif. (...) l'inexpressif force l'harmonie frémissante à suspendre son vol et, par cette protestation, en éternise le tremblement²⁶³.

C'est bien le commentaire (une attention à ce qui est non-critiquable et opaque, c'est-à-dire le contenu concret d'une œuvre passée) qui ouvre à la perception originare (*Urbild*) du modèle (*Vorbild*) dont il était autrefois le médium. C'est alors le commentaire de ce qui est non-critiquable (l'inexpressif) qui permet de faire ressortir ce qui est éternel et critiquable, c'est-à-dire le médium *actuel* de cette vérité saisie au repos²⁶⁴. Or, le fragment portant sur l'antithèse de la critique se termine sur cette note : pour voir se manifester la vie d'une œuvre *en même temps* que sa mort, la critique ne doit pas s'intéresser à ce qui est exclusivement nouveau. La théorie de la traduction est alors introduite à ce moment comme ce qui est nécessaire à la théorie de la critique²⁶⁵.

2.2 La tâche du traducteur

L'essai « La tâche du traducteur », écrit en 1923, inaugure la traduction offerte par Benjamin des *Tableaux Parisiens* de Baudelaire. D'ores et déjà, une attention portée sur le titre, comme c'est le cas pour plusieurs essais de Benjamin, permet d'installer son enjeu au sein d'un complexe de relations qui se nouent entre les différents sens possibles des mots qui apparaissent dans le texte, en l'occurrence « tâche » et « traducteur ». En fait, il s'agit moins de significations différentes que de registres différents au sein desquels la signification des termes est soit interchangeable, soit différente. De plus, la traduction de l'allemand « *Die Aufgabe des Übersetzers* » est elle-même ambiguë, pouvant désigner la « tâche », le « devoir », mais aussi, l'« abandon » du traducteur²⁶⁶, des expressions dont la signification semble elle-même pouvoir se dédoubler selon l'emploi du génitif subjectif ou objectif. Cette ambiguïté, à savoir le statut du traducteur vis-à-vis de la tâche, se manifeste dès les premières lignes de l'essai qui récuse la primauté accordée à la « réception » de l'œuvre tout comme,

²⁶³ *AEG*, p.363.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.276. « Si, en guise de métaphore on compare l'œuvre qui grandit à un bûcher enflammé, le commentateur se tient devant elle comme le chimiste, le critique comme l'alchimiste. Alors que pour celui-là bois et cendres restent les seuls objets de son analyse, pour celui-ci seule la flamme est une énigme, celle du vivant. »

²⁶⁵ *F*, fr. 136, p.211.

²⁶⁶ Cf. DE MAN, Paul, « 'Conclusions' Walter Benjamin's 'The task of the Translator' », Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983, dans *The Resistance to Theory*, London, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Littérature », Volume 33, 1986, p. 80. « If the text is called " Die Aufgaben des Übersetzers," we have to read this title more or less as a tautology : *Aufgabe*, task, can also mean the one who has to give up. (...) The translator has to give up in relation to the task of refinding what was there in the original. »

incidemment, un concept de tâche déterminé par cette réception.

Non seulement toute relation à un public déterminé ou à ses représentants induit en erreur, mais même le concept d'un récepteur « idéal » nuit à tous les exposés théoriques sur l'art, car ceux-ci ne sont tenus de présupposer que l'existence et l'essence de l'homme en général. De même l'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire²⁶⁷.

Or, si aucune œuvre ne s'adresse à un lecteur, le motif d'une traduction ne saurait se réduire à la compréhension des lecteurs qui parlent une langue différente de l'original²⁶⁸. Déjà, dans l'essai « Deux poèmes de Hölderlin », écrit en 1915, la tâche est définie comme le « présupposé de la poésie », c'est-à-dire comme la « structure, à la fois spirituelle et sensible, du monde dont le poème est le témoin ». On peut penser ici à la racine commune à l'entendement et la sensibilité qui était la pierre de touche de la métacritique de Hamann. Elle ne correspond ni au degré d'accomplissement du poème, ni au procédé créatif comme tel²⁶⁹. Ceci indique qu'il en est de même pour la tâche de la traduction; elle ne désigne pas, de manière essentielle, les règles encadrant sa pratique. Elle aurait plutôt à voir avec le noyau poétique de l'œuvre (*das Gedichtete*²⁷⁰) qui thématise sa « nécessité d'exister », ou encore son idéal *a priori* (l'idéal du problème). D'une certaine manière, la présentation de Benjamin est circulaire car la tâche est à la fois l'objet et le résultat de la recherche, mais tel que le comprend Weber, son argument repose précisément dans le refus de sortir de cette circularité en ayant recours à la linéarité de critères empiriques²⁷¹. Pour tracer provisoirement les contours de ce concept de « tâche » : sa *déterminabilité* limite indique à la fois sa différence à l'égard du contenu de l'œuvre singulière (à l'égard du poème), mais aussi à l'égard du critique et du traducteur de cette œuvre (à l'égard du poète)²⁷².

2.2.1 La forme de la traduction

Qu'est-ce que la traduction alors ? La traduction est une *forme* dont la loi se trouve inscrite

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter, « Sur la tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, Paris : Éditions Gallimard, « Folio/essais », 2000, p. 244.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.245.

²⁶⁹ BENJAMIN, Walter, « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, p. 92.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 92. Le traducteur de l'essai explique ici sa traduction du participatif substantif par le terme « noyau poétique », à la fois principe et aboutissement de l'*acte* poétique.

²⁷¹ WEBER, Samuel, *Benjamin's -abilities*, Cambridge et London, Harvard University Press, 2008, p. 15.

²⁷² DPFH, p.94.

dans la *traductibilité* de l'original. Cette traductibilité est une *exigence* qui, en soi, ne présuppose pas un traducteur compétent : « De même, il faudrait envisager la traductibilité d'œuvres langagières, même si elles étaient intraduisibles pour les hommes²⁷³. », formule Benjamin à contre-sens. En fait, il n'y a pas de corrélation effective entre la faculté humaine et cette exigence, que Benjamin associe à la remémoration d'un instant inoubliable : un original peut être inoubliable, même si tous les hommes l'avaient oublié. Seule la mémoire de Dieu répond de cette exigence, écrit-il encore de manière énigmatique. Au sein d'un registre théologique, la tâche du créateur est la même que la tâche du traducteur, ou du critique : il s'agit d'une tâche absolue. Pour comprendre en profondeur ce qui semble être un principe universel, il faut retourner à Kant et sa *Critique de la faculté de juger*. Weber, qui propose une étude importante sur les -abilités de Benjamin (les *-barkeiten*, en allemand), explique que les formes de la traductibilité et de la reproductibilité, entre autres, proviennent de la troisième critique de Kant et que, plus particulièrement, elles épousent la même forme que ses concepts de déterminabilité (*Bestimmbarkeit*) et de communicabilité (*Mittelbarkeit*)²⁷⁴. Weber explique que Kant y examine la validité universelle des jugements esthétiques desquels ne découle aucune connaissance. Dans la mesure où ces règles concerneraient la faculté de se représenter des singularités radicales qui ne tombent pas sous les concepts généraux de la raison²⁷⁵, le jugement réfléchissant se rapporte uniquement au sujet sans produire de concepts d'objets²⁷⁶. Weber explique que Kant cherche un principe *a priori* permettant de juger la nature, son hétérogénéité – qui, dans la connaissance, n'est qu'apparence – et ce, afin d'établir sa *déterminabilité* – c'est-à-dire son substrat suprasensible (la nature en elle-même, telle qu'elle n'apparaît pas dans la connaissance)²⁷⁷. Cette déterminabilité doit être distinguée de sa détermination, puisque, comme l'écrit Weber, rien dans la nature n'est déterminé dans sa réalité par une capacité de juger. Ainsi, seul un principe abstrait est produit, celui de la déterminabilité qui, par ailleurs, ne peut démontrer son universalité que par son articulation à deux autres principes : l'immédiateté (*Unmittelbarkeit*) de la sensation de plaisir ou de déplaisir associée à son expérience singulière et la communicabilité (*Mittelbarkeit*²⁷⁸) de cette expérience singulière. Kant distingue aussi la communicabilité de la communication : aucune

²⁷³ TT, p.246.

²⁷⁴ WEBER, *Benjamin's -abilities*, p.14.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁷⁶ KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion (Aubier), 1995, p. 98.

²⁷⁷ WEBER, *Benjamin's -abilities*, p.12.

²⁷⁸ Weber souligne qu'une traduction plus adéquate de « *Mittelbarkeit* », en anglais « *impartibility* », serait le fait de « se départir de » ou du « don ». Cf. *Ibid.*, p. 13.

connaissance théorique n'est communiquée dans le jugement esthétique du beau ou dans l'expérience du sublime. Il s'agirait plutôt d'un état d'esprit (*Gemütszustand*) qui, véhiculant le sentiment d'être indissolublement lié à un phénomène singulier, précise Weber, est vécu comme étant universellement communicable. La *possibilité* de cette communication n'est alors pas comprise comme la potentialité relative à une actualisation²⁷⁹ : il s'agit d'une *expérience* qui est liée à la connaissance, tout en étant elle-même non cognitive. Cette expérience, que Weber qualifie d'*affective*, représente le passage impossible mais nécessaire entre la nature et la liberté²⁸⁰, rendu possible par la médiation du jugement réfléchissant. Benjamin hérite et renouvelle le geste de cette troisième critique. Comme il a été mentionné déjà, les formes d'immédiateté et de communicabilité chez Benjamin sont extraites de l'horizon transcendantal kantien et de toute forme d'affiliation avec la primauté du sujet (un geste ressortissant à sa métacritique), afin d'être reposées dans l'horizon théologique du langage :

Whereas in Kant the effort is to describe *-abilities* as constituting the conditions of a possibility in view of its full realization, while acknowledging that such realization can never be fully accessible to (theoretical) knowledge – for Benjamin the primary question no longer concerns *Erkenntnisvermögen* but rather *Sprachvermögen*, the potentialities of language, which, qua signifying process, entail *impossibility* no less than *possibility*. This difference can be interpreted negatively, as the impossibility of ever realizing, in a full and self-present act of cognition, the “abilities” involved ; or it can be interpreted positively, as a virtuality that, precisely because it can never hope to be fully instantiated or exhausted in any one realization, remains open to the future (...)²⁸¹.

C'est bien la virtualité de cette potentialité rédemptrice qu'il s'agit de mettre en valeur au sein de la théorie de la traduction, car elle exprime le « caractère immédiat » de l'œuvre, c'est-à-dire possibilités infinies de sa traduction²⁸². Ceci, parce que la traductibilité – ce concept « quasi-transcendantal » selon Hanssen²⁸³, ou spéculatif selon Caygill – parle de la « survie » de l'original : elle l'inscrit dans l'horizon théologique de l'*espoir*. Parce que la traductibilité et l'inoubliabilité sont les formes essentielles d'un langage qui se différencie radicalement des facultés de tout être fini²⁸⁴, son exigence ne se rapporte pas à l'horizon de notre expérience finie. Plutôt, elle y intervient comme un « rappel »

²⁷⁹ *Ibid.*, p.14

²⁸⁰ RENAULT, Alain, « Présentation » à la *Critique de la faculté de juger*, Paris : Flammarion (Aubier), 1995, p. 48. « Quoi qu'il en soit, la troisième Critique s'ouvrait par l'exigence d'un « passage » entre liberté et nature qui à la fois « n'est pas possible » et « doit être » - bref : un passage impossible doit être trouvé. »

²⁸¹ WEBER, *Benjamin's -abilities*, p.14.

²⁸² LAVELLE, *op.cit.*, p. 85.

²⁸³ HANSEN, *op. cit.*, p. 813.

²⁸⁴ HAMACHER, *op. cit.* p. 488.

à l'expérience même, à cette sphère de la parole et de l'action qui est « extatiquement » détaché de la compréhension²⁸⁵.

2.2.2 La *survie* de l'œuvre

Afin de présenter plus en profondeur la forme de la traductibilité, Benjamin doit circonscrire les concepts de vie et de survie (*Leben* et *Überleben/Fortleben*). Ce dernier précise qu'il utilise ces termes en un sens non métaphorique : en ce sens il se détourne de toute connotation sentimentale liée à la profondeur de l'*âme*. En même temps, il étend son domaine bien au-delà des réalités organiques et des éléments de l'animalité : on peut attribuer une vie à tout ce dont il y a histoire, écrit Benjamin : « Ainsi naît pour le philosophe la tâche de comprendre toute vie naturelle à partir de cette vie, de plus vaste extension, qui est celle de l'histoire²⁸⁶. » L'œuvre n'est donc pas le théâtre de l'histoire : d'elle *origine* l'histoire. Vraisemblablement, ce concept de vie – dont la signification pose certainement problème – apparaît au cours d'une discussion sur l'*original* dont il s'agit de saisir le rapport à la traduction, qui en est la « survie ». Comme l'explique Hanssen, l'historicité (la temporalité) d'une œuvre diffère tout à fait de l'histoire humaine : la vie de l'œuvre est la corrélation intime et *dynamique* qui existe entre un original et sa traduction²⁸⁷. Selon Hanssen, la terminologie de la « vie » et de la « survie » de l'œuvre fait référence aux premiers romantiques dont le concept de médium a déjà été présenté : « By transporting the original into a "more definitive linguistic realm", the medium of translation now proves to be a more prominent moment than critique or objective irony in the artwork's afterlife. Indeed, translation is the "highest testimony" of the work's life²⁸⁸. » Délaissant donc la conscience transcendante *et* la réflexion comme fondement objectif de l'expérience et de ses potentialités, l'essai se développe en passant graduellement de la vie de l'œuvre à la vie du langage en général, c'est-à-dire à l'histoire *comme* langage, explique Hanssen, à l'histoire d'un point de vue théologique. La transformation du médium artistique, qui fait signe vers l'histoire du langage témoigne du principe de traductibilité comme « organon » (*Werk*) du langage²⁸⁹. Ceci approfondit encore la définition du médium en identifiant le *type* de relations entre les langues et en

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 488.

²⁸⁶ *TT*, p. 247.

²⁸⁷ HANSEN, *op. cit.*, p. 813-814. Selon Hanssen, Benjamin récuse, avec cette conception, autant le vitalisme que le monisme, critique qui était au fondement d'un autre essai éminemment radical que ce mémoire ne saurait commenter succinctement sans saborder son intelligence : « Critique de la violence »

²⁸⁸ HANSEN, *op. cit.*, p. 814.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.815.

articulant leur rythme au sein d'une dialectique théologico-historique (sécularisation/chute/mythe et sécularisation/croissance/révélation) qui n'avait pas été complètement élaborée, ou du moins explicitement présentée en 1916, dans son essai sur le langage. En ce sens deux versants de la traduction peuvent être soulevés, soit les relations intra- et interlinguistiques qui ne sont, essentiellement, qu'une seule et même relation révélée sous différents jours : l'aliénation de soi et l'affinité avec l'autre. Ce qui caractérise la traduction comme un rapport *entre* des langages ressort essentiellement du rapport que chacun entretient, de manière primordiale, à son propre médium, c'est-à-dire à sa propre communicabilité²⁹⁰.

2.2.2.1 La Nuit : possibilité, origine et aliénation

Alors que chez Kant, et Hegel après lui, la possibilité est toujours *pensée* comme un moment dans l'actualité, chez Benjamin, elle précède toute correspondance *dans* l'expérience. Certes, dans la troisième critique de Kant, une expérience peut excéder sa propre conceptualisation, mais une *expérience* qui précède toute correspondance dans l'expérience est impensable. Et pourtant, c'est ce qui définit la traductibilité selon Hamacher : « This is the experience of the *demand* for an experience and thus of the experience in particular that would disclose – in excess of every possible material experience – another experience, the experience of a non-conceptual or imperceptible other and, with it, history²⁹¹. » La possibilité qui est inscrite au cœur des -abilités benjaminienne n'est donc pas relative à la correspondance possible – mais encore en attente de son actualisation – entre intuitions et concepts : elle est l'expérience pratique de son *exigence* et, comme telle, elle excède toute actualité empirique *et* théorique. Pour cette raison, la traductibilité est l'avènement du langage qui, selon Hamacher, est théologique. En fait, la structure du langage est une référence hyperbolique et métaempirique à l'histoire : son expérience advient indépendamment de toute condition d'actualisation dans la connaissance propositionnelle, ce qui lui donne le caractère d'une « extrapossibilité » (*Überrmöglichkeit*), c'est-à-dire, le caractère d'une impossibilité²⁹².

Si la traductibilité est la possibilité et l'exigence de l'expérience de la vérité dans une œuvre, mais que cette possibilité et cette exigence ne correspondent à aucune actualité subjectivement limitée, alors la traductibilité est l'exigence *de* l'impossibilité de sa traduction. En ce sens, la forme

²⁹⁰ HAMACHER, *op. cit.* p. 486.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 489.

²⁹² *Ibid.*, p.491.

du langage ne peut pas se manifester sans se soustraire à toute modalité catégorique, selon Hamacher : « Only because it is impossible – impossible even beyond categorical impossibility – does translatability open the possibility of realization independently of categorical limitations²⁹³. » Ce qui était la « crise au cœur du langage » dans l'essai sur le langage devient une sorte d'impératif catégorique dans celui sur la traduction. La tâche du langage est l'exigence d'un *autre* langage : sa loi est une référence *a priori* à ce qui lui est absolument étranger. C'est alors la traduction qui constitue la loi de l'original (et non l'inverse). L'original, qui n'est original que parce qu'il est traductible, *devient* langage seulement dans son rapport au langage de sa traduction, c'est-à-dire en devenant *autre* que lui-même (*Veränderung*). Ce qui définit l'original est donc le *geste* originaire de « se poser » hors de soi-même (*übersetzen*), de se départir de soi-même en se communiquant (*to impart itself*), ou encore de se (s'aban)donner à l'autre (*aufgeben*)²⁹⁴. Dans le saut de sa traduction, le langage d'un original laisse sa signification en arrière, c'est lui-même qu'il laisse tomber. En ce sens, la traduction est la forme *a priori* du langage qui survit dans un autre langage, tel que l'écrit Hamacher : « Language makes a life for itself only in the medium of its « living on » ; it « deploys » not in its natural or its immediate but in its mediate, historical existence, its existence in translation²⁹⁵. » Le langage, ce que Benjamin nomme le langage pur, la tâche, le noyau ou encore l'origine, est ce qui ne vit pas en lui-même, mais *dans* la traduction : ceci a pour conséquence de signifier qu'aucune vie ne peut être pensée sans l'idée de sa survie (*überleben*) et que, dans la connaissance, aucune *position* (adéquation, prédication, etc.) ne peut être posée (*setzen*) sans transposition (*übersetzen*).

La portée d'un concept *a priori* de survivance, concernant la vie du langage, affecte donc en tout premier lieu le concept d'histoire, compris non plus à l'aune d'un *devenir*, mais bien à l'aune de la pré- et de la posthistoire du langage ; il est tout à la fois transhistorique (*überhistorisch*) et immanent : un état de suspension, entre la vie et la mort. Un passage connu et complexe de la « Préface » présente le concept d'origine sans recourir à la forme de la traduction, bien qu'il en soit encore clairement redevable : « L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin²⁹⁶. » Weber explique que l'origine est un saut

²⁹³ *Ibid.*, p. 491.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 494.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 495.

²⁹⁶ *ODBA*, p. 56.

(*Sprung*²⁹⁷), ce qui surgit abruptement à partir du processus « complémentaire sinon conflictuel » du devenir et du déclin. Ce saut n'est donc ni devenir, ni déclin, ni début, ni fin, c'est une suspension entre les deux qui ne prend pas « position » dans le processus, mais s'y oppose. L'origine s'inscrit dans le flux constant de l'histoire en tant que son *arrêt* : elle est un vortex ou un tourbillon, écrit-il, qui aspire « la matière de ce qui est en train de naître²⁹⁸ ». En ce sens l'origine n'est pas une essence fixe, c'est le mouvement essentiel de l'histoire qui n'est ni d'abord temporel ou spatial, explique Weber, mais bien le rythme du passage du temps dans l'espace et de l'espace dans le temps. Ce vortex qui déchire le tissu de l'histoire entraîne dans son mouvement la matière des choses et l'organise, la configure comme idée. Elle sert à définir le caractère discret et discontinu de l'histoire qui, loin de s'articuler suivant un développement linéaire et causal²⁹⁹ est le rythme objectif des traductions qui ont lieu. On peut donc penser la relation *interlinguistique* comme étant le renouvellement constant de l'origine dans le passage d'un original à sa traduction : la relation est alors absolue, dans la mesure où elle est non réflexive et irréversible, traversant et transformant de part en part ses deux pôles, explique Hamacher³⁰⁰. Ainsi, *du point de vue théologique*, la traduction comme forme *a priori* du langage est l'essence même de l'original (sa traductibilité) duquel advient l'histoire (le mouvement est à rebrousse-poil). Mais *du point de vue profane*, la traduction vient après, elle est seconde. Elle advient lorsqu'un langage a suffisamment mûri, pour ainsi dire³⁰¹ ; ceci signifie que les œuvres importantes, écrit Benjamin, ne trouvent jamais leur traducteur au temps de leur naissance – comme la critique ne peut véritablement « critiquer » que les œuvres du passé. La traduction est alors tout à la fois la possibilité ouverte (*übertöglichkeit*) du langage et l'*eschaton* de

²⁹⁷ Ce terme rompt avec plusieurs traditions philosophiques d'ailleurs. Tel qu'expliqué dans le premier chapitre, Benjamin rompt avec le néo-kantisme pour qui l'origine est purement logique (un néant déterminé, tel qu'il aurait été caractérisé par Franz Rosenzweig), qui lui-même était en rupture avec l'origine hégélienne posée dans l'être. Cf. HANSEN, *op. cit.*, p. 822.

²⁹⁸ *ODBA*, p. 56.

²⁹⁹ WEBER, « Genealogy of Modernity », p. 473. Cette thèse trouve encore une fois ses assises dans la métacritique que formule Benjamin à l'égard de Kant. Benjamin écrit en 1918 : « C'est une erreur de la conception rationaliste de l'histoire que de voir dans une totalité historique quelconque (c'est-à-dire un état du monde) une cause ou un effet. (...) L'histoire de la nature, pas plus que l'histoire universelle, ne concerne l'homme. Elle ne connaît que l'individu, l'homme n'est ni phénomène ni effet, mais créature²⁹⁹. » Cf. *F, fr.* 65 et 66, p. 102-103. Effectivement, Benjamin s'oppose ici au temps kantien conceptualisé selon l'image linéaire de « connexions causales établies au fil du temps » ou encore « médiatisé » par la forme *a priori* de la catégorie de la relation causale, ce qui remet en question non seulement le caractère « pur » (immédiat) de son intuition, mais « l'intemporalité » de sa forme, considérée comme un indice du concept bourgeois de vérité. Cf. *F, fr.* 59, p. 96 et *fr.* 29, p. 123.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 494.

³⁰¹ Cf. *TT*, p. 249. « Même les mots bien définis continuent à mûrir. Ce qui, du temps d'un auteur, a pu être une tendance de son langage littéraire peut être épuisé par la suite; des tendances immanentes peuvent surgir à neuf de la forme créée. »

l'original, c'est-à-dire sa finalité immanente, sa *fin*, qui advient à une époque ultérieure. Dans ce second sens, le langage pur (original) accède, dans chacune de ses traductions, à sa vie éternelle :

Benjamin is able to term this living forth *fundamentally eternal* because in it the ground of language itself, its origin, is touched – and, therewith, a time that is no longer trapped within the horizon of subjective modes of intuition or, more naïvely, natural succession, but rather plays out openly, indefinitely and infinitely in its own incommensurable movement³⁰².

Ainsi, comme le souligne Hamacher, l'éternité de la survie n'est pas l'éternité d'une succession naturelle qui ne ferait que « grossir » le langage (ce qui explique le rejet du concept romantique de potentialisation). « La traduction est si loin d'être la stérile équation de deux langues mortes, écrit Benjamin, que précisément, parmi toutes les formes, celle qui lui revient le plus proprement consiste à prêter attention à la maturation posthume de la parole étrangère et aux douleurs d'enfantement de sa propre parole³⁰³. » Pour comprendre ceci, mais toujours au sein du registre profane, Paul de Man (qui, malheureusement ne reconnaît que ce dernier registre de Benjamin) met l'emphase sur l'échec de la traduction, sur une définition de l'origine comme « perte » de signification (dans la mesure où il s'agit toujours d'un « devenir autre »). La critique et la traduction relève d'un geste *ironique* qui défait – détruit – l'original en lui donnant une existence canonique dans la théorie ou la traduction : de manière paradoxale, mais tel que sa forme *a priori* le suggère, une traduction est *plus* canonique que l'original, ne serait-ce que parce que l'original la *demande*³⁰⁴. Ainsi, la traductibilité qui définissait l'ouverture et l'inachèvement de l'original en mutation perpétuelle, peut aussi porter le sens d'une restitution définitive dans une autre langue, de l'arrêt de ses transformations, ce qui distingue cette fois tout à fait l'intention (ou la tâche) de la traduction de celle de l'œuvre³⁰⁵ :

Non seulement son intention vise autre chose que ne le fait celle de l'œuvre littéraire, à savoir une langue dans son ensemble à partir d'une œuvre d'art singulière écrite en une langue étrangère, mais elle-même est autre : l'intention de l'écrivain est naïve, première, intuitive ; la sienne est dérivée, ultime, idéale. Car son travail est animé par le grand motif d'une intégration des nombreuses langues pour former un seul langage vrai³⁰⁶.

Comme il a été esquissé à propos de l'importance du commentaire pour la critique, la traduction « immobilise » l'original et, ce faisant, en révèle sa profonde instabilité (sa discontinuité qui la différencie des autres langages). Chaque traduction est extrême en son genre, définitive, irréversible.

³⁰² HAMACHER, *op. cit.*, p. 498.

³⁰³ *TT*, p. 250.

³⁰⁴ DE MAN, *op. cit.*, p. 82.

³⁰⁵ Au risque de tomber dans la redondance, il est important de ne pas entendre le mot « intention » en un sens phénoménologique.

³⁰⁶ *TT*, p. 254.

Chaque traduction, précisément en tant qu'elle restitue l'original, est *intraduisible* : « Pour donner une définition plus précise de ce noyau essentiel, on peut dire qu'il s'agit de ce qui, dans une traduction, n'est pas à nouveau traduisible³⁰⁷. » *Vis-à-vis de l'original*, explique Benjamin, la traduction ne veut plus rien dire ; elle demeure toujours en reste, inadéquate et pauvre. De Man va jusqu'à dire que la traduction tue l'original en découvrant qu'il était *déjà* mort. Elle met à jour une brèche, un échec, qui était déjà présent dans l'original, mais dissimulé derrière la signification. En fait, encore une fois, au risque de sombrer dans la redondance, un *texte* original, par exemple un texte français, est toujours, vis-à-vis d'une autre langue comme l'anglais, et en tant que traduction de l'origine, intraduisible – inexpressif. Ceci nous contraint à réfléchir autrement le rapport de traduction interlinguistique, elle en radicalise la forme intralinguistique : il faut toujours se tourner vers notre propre langage pour y apercevoir ce qui rend possible la traduction d'une autre langue dans la nôtre. Ce n'est pas dans le texte anglais, par exemple, qu'un locuteur français saurait trouver l'original de ce que ce texte anglais signifie. C'est pourquoi prêter l'oreille à la parole étrangère c'est toujours, en même temps, prêter attention aux douleurs d'enfantement de *notre* langue. Ce regard posé en nous-même révèle à quel point nous sommes aliénés de notre propre langage, de ses potentialités et donc, de ce qui nous lie à l'autre :

We think we are at ease in our own language, we feel a coziness, a familiarity, a shelter in the language we call our own, in which we think that we are not alienated. What translation reveals is that this alienation is at its strongest in our relation to our own original language, that the original language within which we are engage is disarticulated in a way which imposes upon us a particular alienation, a particular suffering³⁰⁸.

Ce passage de de Man identifie la raison pour laquelle la traduction, dont la pratique excède le seul travail du texte, est foncièrement « nihiliste » en ce sens qu'elle expose celui qui la pratique à sa propre aliénation, laquelle rend la tâche de se rapporter aux autres langages si difficile. L'aliénation est l'expression de la structure linguistique de la chute ou de la désarticulation essentielle du langage (de la différence entre l'essence spirituelle et l'essence linguistique) que de Man identifie à la différence entre la grammaire et la signification, laquelle suppose l'indépendance de la *lettre* qui peut toutefois interrompre la stabilité d'une phrase et ainsi introduire un glissement par lequel tout contrôle sur la signification disparaît³⁰⁹. « Rechercher cette évanescence, même pour ces niveaux de l'homme qui sont nature », écrit Benjamin pour décrire le nihilisme de sa méthode dans son

³⁰⁷ *TT*, p. 252

³⁰⁸ De Man, *op. cit.*, p. 84.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 89.

« Fragment théologico-politique », c'est mettre au jour sa propre inhumanité – c'est-à-dire ce niveau en nous qui est langage – afin de perdre le contrôle sur la signification. Voilà le début d'une conclusion sur la liberté du langage qui, en un premier sens, n'a rien d'humaine ; elle est même une libération vis-à-vis de l'homme (du concept d'*homme*).

Ultimement, ceci signifie que le terme *origine* peut, selon le registre, être synonyme d'un original (théologique) comme il peut s'en distinguer absolument (profane). On pourrait représenter ce mouvement double – à la fois historique et transhistorique – à l'aide de l'image des flèches du « Fragment ». Alors qu'une flèche trace la transposition de l'original à la traduction, dessinant là la sphère profane de l'histoire, une autre flèche, semblable à une tangente rencontrant la sphère en un seul point, trace l'avènement de l'origine dans l'original ou la traduction, dessinant là ce qui « interrompt » l'histoire et ses transmissions (ses mauvaises traductions, par exemple.) Alors que la première flèche désigne l'« intraductibilité » des traductions, la seconde désigne la traductibilité de tout original/origine. Sorte de géométrie impossible, de sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part³¹⁰, l'histoire, son rythme et ses vecteurs nous ouvrent à la pensée de l'infinie traductibilité du monde, et la pose à une distance tout aussi infinie de sa circonférence, c'est-à-dire de sa réalisation/actualisation/Révélation.

2.2.2.2 La Révélation : parenté et complémentarité des langages

Si, du point de vue de l'histoire (*historisch gesehen*) ce qui est essentiel dans l'œuvre, ce qui est traductible, demeure intraduisible au sein d'une formulation définitive, si on ne peut envisager la pratique concrète de la traduction comme la tentative de restituer le sens d'un original à partir d'une signification (perdue), alors en quoi consiste la tâche de la traduction ? Concrètement, la survie d'une œuvre signifie le dépassement de sa signification apparente (qui relève et de l'abstraction et de la réification dont il a été question), en retournant à la perception originaire de la préhistoire (*Urgeschichte*) de son langage : « Elle consiste à découvrir l'intention, visant la langue dans laquelle on traduit, à partir de laquelle on éveille en cette langue l'écho de l'original³¹¹. » Cet écho, *dans sa propre langue*, n'est donc pas la *même* intention, ni même une intention qui lui ressemble, elle est une

³¹⁰ On pense ici à la célèbre formule des *Pensées* de Pascal, maintes reprises et que lui-même hérite d'une longue tradition théologique.

³¹¹ *TT*, p. 254.

intention qui la *complète*. L'origine théologique du langage, traduite en un contexte profane, ne peut plus être envisagée selon une traduction purement interlinguistique. Si les langages sont différents les uns des autres, s'ils sont intraduisibles les uns dans les autres, et si un langage singulier se découvre aliéné de sa propre origine, ils sont tous, néanmoins, apparentés dans ce qu'ils *veulent* dire : leurs intentions convergent dans le pur langage, c'est-à-dire dans un médium au sein duquel ils peuvent se toucher, s'affecter et se donner à l'autre³¹². Ils sont tous *parents*, parce qu'ils sont tous les enfants du même médium. Et comme Benjamin l'écrit dans un fragment : la parenté est sans expression ; elle ne peut être fondée ni sur l'analogie (ou un quelconque rapport de causalité), ni sur la ressemblance, laquelle peut toutefois faire signe vers l'énigme de la parenté « que le sentiment seul peut percevoir immédiatement (et non l'intuition, ni la *ratio*)³¹³ ». De retour à l'essai sur la traduction, Benjamin écrit :

Toute parenté transhistorique entre les langues repose bien plutôt sur le fait qu'en chacune d'elles, prise comme un tout, une seule et même chose est visée qui, néanmoins, ne peut être atteinte par aucune d'entre elles isolément, mais seulement par la totalité de leurs intentions complémentaires, autrement dit le pur langage³¹⁴.

Ainsi, la parenté et la complémentarité des langues sont fondées dans un rapport transhistorique (*überhistorisch*), qui est tout à la fois immanent et qui désigne essentiellement l'*intensio* d'une langue singulière, c'est-à-dire la présence en elle du langage pur, ce langage dissimulé qui se distingue de toute apparition³¹⁵. Ce rapport intensif est formellement le même pour chaque langue ; il comprend l'articulation, à chaque fois unique, de ce qui est visé avec la manière dont il est visé – et en ce sens, il est transcendant car il vise le *nom* de la chose. Par exemple, « *Brot* », « pain » et « *bread* » vise tous là même-chose ; c'est-à-dire qu'ils traduisent tous la manière dont la chose *se* communique. Par contre, le mode de leur visée détermine une signification différente pour l'Allemand, le Français et l'Anglais ; ces mots ne sont pas simplement interchangeables, précise Benjamin, et même, ils s'excluent (ils sont tous les traductions définitives de l'intention à l'origine de leur expression)³¹⁶. Et c'est ce qui constitue le fondement de leur complémentarité : si le visé (le nom) est le même, ce sont les manières qu'ils ont de viser qui se complètent.

³¹² Cf. HAMACHER, *op. cit.*, p. 485.

³¹³ *F, fr.* 24, p. 47.

³¹⁴ *TT*, p. 250-251.

³¹⁵ HANSEN, *op. cit.*, p.815.

³¹⁶ *TT*, p.251.

Chaque langue est donc en elle-même, et parce qu'elle est un fragment, incomplète. Ce qu'elle vise n'est jamais atteint de manière autonome. Parce qu'il est soumis à une mutation perpétuel qui l'empêche de désigner parfaitement un signifié, le langage pur, qui fait signe vers la liberté du langage, ressort plutôt du mouvement même qui les rend ainsi complémentaires et instables³¹⁷. C'est-à-dire qu'*ensemble*, « pain », « Brot » et « bread » s'entendent. Pain – Brot – bread ainsi écrits les uns à côté des autres sont plus parlants que s'ils étaient isolés. Ce langage pur et intensif est ce que Benjamin nommera plus tard, dans son essai « Sur le pouvoir mimétique », la « ressemblance non sensible », née de l'intuition que la nature crée des ressemblances, qu'elle est le sol de correspondances magiques que le langage de l'homme et tous les langages ont le pouvoir d'imiter³¹⁸ : l'homme possède le don de voir ces ressemblances et de les imiter. Mais la mimésis ne tient pas ici à la simple faculté d'imiter la *nature* : alors qu'auparavant ce don résultait de la nécessité de s'assimiler, « par l'apparence et le comportement », ce pouvoir de plus en plus fragile ne consiste plus qu'à percevoir ces configurations (de l'idée) virtuelles – et historiques – qui transcendent la signification.

En rassemblant les mots qui signifient la même chose en diverses langues et en les ordonnant autour de leur signifié comme autour d'un centre commun, on pourrait examiner en quoi ces mots – qui souvent ne présentent pas la moindre ressemblance entre eux – sont tous semblables à ce signifié central³¹⁹.

Et Benjamin ajoute que c'est moins le mot parlé que le mot écrit qui témoigne de cette ressemblance non sensible. La graphologie enseignerait que dans l'écriture se dissimulent les images, ces configurations perçues mais inconscientes ou non intentionnelles. Ainsi, le rapport entre le signifiant et le signifié devient-il le support d'une illumination profane qui les excède et les transforme *tous deux*³²⁰. La « ressemblance non sensible », la parenté et la complémentarité sont tous des concepts redéfinissant la traduction dans un contexte où sa réussite est de moins en moins certaine³²¹ : ils témoignent de la survie de la forme de la « traductibilité », cette exigence absolue –

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *PI*, p.359.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 361-362.

³²⁰ Cf. *Ibid.* « Cet aspect du langage et de l'écriture n'est cependant pas coupé de leur aspect sémiotique. Comme la flamme, la part mimétique du langage ne peut se manifester que sur un certain support. Ce support est l'élément sémiotique. Le sens tissé par les mots ou les phrases constitue ainsi le support nécessaire pour qu'apparaisse, avec la soudaineté de l'éclair, la ressemblance. Car celle-ci est souvent, et surtout dans les cas importants, produite – et perçue – par l'homme comme une illumination instantanée. Elle surgit et s'évanouit aussitôt. »

³²¹ Cf. *F*, fr. 131, p. 196. « Aussi surprenant que cela puisse paraître, cela dépend de la manière dont la traduction est engagée. Ne nous trompons pas : avant tout, c'est une technique. Mais en tant que telle, pourquoi ne devrait-elle pas se combiner avec d'autres techniques ? Je pense en tout premier lieu à la technique du commentaire. (...) Cette forme

et en même temps cet émerveillement devant le mystère des langues – dans des formes qui renégocient cette exigence à l'aune d'une expérience impossible. L'illumination profane – profane, car ce qui est révélé n'est pas la signification d'un original, mais bien seulement son intention *partagée* – est ressemblance *vécue*, une expérience³²².

Dans son essai sur la traduction, Benjamin présente cette expérience à l'aide de catégories messianiques, renversant une dernière fois la perspective profane dans la forme théologique de la Révélation – mouvement de balancier qui s'explique dans l'articulation complexe entre la double détermination inter- et intralinguistique. Effectivement, lorsqu'un original est transposé dans un « terrain – ironiquement – plus définitif », c'est pour porter son attention non plus sur l'aliénation essentielle de la traduction vis-à-vis de l'original, mais sur ce vers quoi la traduction *tend*. Comme un « manteau royal », elle enveloppe l'original : bien qu'elle demeure forcée et étrangère quant à sa propre teneur, elle fait signe vers un langage supérieur, vers la finalité du langage ou de la vie d'une œuvre. Si la finalité de la traduction est d'exprimer « le rapport le plus intime entre les langues », écrit-il, c'est parce que l'essence de la vie est la « sainte croissance » du langage.

En elle l'original croît et s'élève dans une atmosphère, pour ainsi dire plus haute et plus pure du langage, où certes il ne peut vivre durablement, et qu'il est en outre loin d'atteindre dans toutes les parties de sa forme, vers laquelle cependant, avec une pénétration qui tient du miracle, il fait au moins un signe indiquant le lieu promis et interdit où les langues se réconcilient et s'accompliront³²³.

Si une seule traduction n'atteint jamais ce lieu « promis, mais interdit », au moins, ajoute-il, peut-elle, dans cette finalité, être *plus* qu'une communication. La constitution de ce qui est « visé » passe par l'adjonction de tous les modes qui le vise : il est lui-même en mutation constante jusqu'à ce que tous les modes s'harmonisent ; les langues croissent ainsi jusqu'au « terme messianique de leur histoire » et la traduction met au jour cette croissance en faisant ressortir « à quelle distance de la Révélation se tient ce qu'elles dissimulent³²⁴ ». Le langage pur devient expressément *présent* et *expérimentable*, dans le « savoir de cette distance » qui fait signe vers les traductions *à venir*³²⁵. Le

heureuse de la traduction, qui se justifie par le commentaire et prend pour objet le fait même de la diversité des situations de langue, s'est hélas progressivement perdue dans les Temps modernes. »

³²² Cf. *F*, fr. 59, p. 96.

³²³ *TT*, p. 252.

³²⁴ *TT*, p.251.

³²⁵ Il est utile de mettre l'emphase sur cette complémentarité comme ce qui trafique le concept de « dépassement » ou de « transcendance ». Certes la traductibilité se comprend comme ce qui s'auto-dépasse et se perd dans l'autre, mais elle est aussi l'état définitif de ces « micro » détails du langage qui ne peuvent plus s'auto-dépasse. La traduction doit les

philosophe aspire au savoir qui s'établit *dans* la distance, dans l'espace ouvert par la traduction. On pourrait maintenant comprendre l'immédiateté de cette expérience non plus comme le pendant de ce qui est médiat – médiatisé par l'histoire, la culture et le sujet – mais bien comme l'apparition immédiate de la médiation – *d'une médiation bien particulière*. Comme la déterminabilité, la communicabilité et la traductibilité devaient être distinguées de la détermination, de la communication et de la traduction, étant une *exigence* imposée par un langage qui nous est étranger, cette immédiateté inouïe doit être distinguée du concept temporel et dialectique de l'immédiateté, ce que Benjamin tente de réfléchir en lui donnant d'autres noms, comme celui d'illumination profane ou encore celui de Révélation.

Pour répondre de l'exigence de cette nouvelle immédiateté *spatiale*, le philosophe qui traduit ne saurait trouver la clé de son exploit dans un principe de littéralité, du moment qu'on entende cette littéralité dans le sens d'une fidélité syntaxique à l'original, c'est-à-dire d'une fidélité aux mots cherchant à en restituer le sens³²⁶. Distinguant *provisoirement* la signification littéraire de la signification littérale, Benjamin privilégie la première, dont le sens ne s'épuise pas dans ce qui est visé, mais au contraire acquiert sa signification « par la manière dont ce qui est visé est lié dans le mot déterminé, au mode de la visée³²⁷ ».

Car de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureuxment, et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand³²⁸.

Ainsi, le couple fidélité-liberté que Benjamin associe aux théories traditionnelles de la traduction est-il redéfini : la liberté du traducteur se résume à la « manière » d'imprégner le langage déterminé des mots de sa langue d'un mode de visée qui lui échappe et qui pourtant est lié à ce qui est visé. Cette imprégnation est ce que Benjamin nomme la *tonalité affective* des mots, à laquelle la littéralité syntaxique est étrangère³²⁹. Elle ne colore non pas la philosophie et la traduction d'une sentimentalité grossière : plutôt, elle situe le geste dans le pressentiment du langage caché dans la

« transcender » en les confrontant à ce qui s'en distingue radicalement, répudiant définitivement la forme hégélienne de la dialectique. C'est d'ailleurs le concept d'image dialectique qui jouera le rôle à la fois destructeur et révélateur de ces confrontations.

³²⁶ *Ibid.*, p. 255.

³²⁷ *Ibid.*, p. 256.

³²⁸ *Ibid.*, p. 256-257.

³²⁹ *Ibid.*, p. 255-256.

traduction³³⁰, un pressentiment qui s'actualise dans la manière à chaque fois inouïe avec laquelle le philosophe décide de se rapporter à un original, à une œuvre ou à des idées, avançant par là le sens *et* l'ennemie du sens³³¹. C'est cette médiation très précise que l'immédiateté du langage éclaire magiquement et que Benjamin associe à l'amour et la tonalité affective du langage. Elle constitue la réponse du sujet à l'exigence de l'œuvre, même si, en elle-même, elle ne l'achève pas. Elle est l'expression *subjective* mais immédiate de la médiation de ce qui, *dans* le sujet, ne répond pas de sa raison, mais bien de cette exigence.

Tout ce passe comme si la philosophie, sa *pratique* et ses traductions pouvaient percer la « surface encroûtée du concept », réactiver un « contact magnétique » entre les mots pour révéler la vie de leur langage³³² et ainsi les libérer de leurs propres préjugés³³³. Dans ce pur langage, « parole inexpressive et créatrice » visée par toutes les langues, « tout sens et toute intention se heurtent à une strate où leur destin est de s'effacer³³⁴ ». La liberté du langage ne doit donc pas son existence à la transmission du sens :

Bien au contraire, pour l'amour du pur langage, c'est vis-à-vis de sa propre langue que l'on exerce sa liberté. Racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur. Pour l'amour du pur langage, il brise les barrières vermoulues de sa propre langue (...)³³⁵

Le langage pur, l'original, l'origine et la vérité sont tout autant le « symbolisé », c'est-à-dire ce qui, caché ou fragmenté, cherche à se réaliser dans le devenir des langues que le « symbolisant » d'une œuvre, c'est-à-dire ce qui est affligé d'un sens lourd et étranger. La traduction les libère de ce sens et fait du symbolisant le symbolisé même : « réintégrer au mouvement de la langue le pur langage qui a pris forme, tel est le prodigieux et l'unique pouvoir de la traduction³³⁶. » La littéralité

³³⁰ Ceci est la transposition du « principe d'anticipation » kantien qui situe l'intuition vis-à-vis un degré intensif.

³³¹ Un fragment de Benjamin s'intéressant à Kant, mais écrit 5 ans plus tôt que l'essai sur la traduction, témoigne déjà de l'importance paradoxale que devait revêtir le sujet vis-à-vis son écriture : « Le fondement de la mystique kantienne est cette ferme intention d'imprégner de symbolique toutes les connaissances. Sa terminologie est mystique, elle est déterminée absolument comme telle par le fait que Kant s'est efforcé de donner, dès l'origine, aux concepts qu'elle fournit la charge symbolique et la dimension doxologique latente qui caractérisent la connaissance véritable (...). Toute sa minutie extrême n'est que la fierté qu'il éprouve devant le mystère de la naissance de la connaissance véritable, mystère que la critique ne peut dissiper. » Cf. *F, fr.* 20, p. 41.

³³² *C*, p. 301. (Lettre à À Hugo von Hofmannsthal 13 janvier 1924)

³³³ Cf. *F, fr.* 131, p. 197.

³³⁴ *TT.*, p. 258.

³³⁵ *Ibid.*, p. 259.

³³⁶ *TT.* p. 258.

du langage fait signe vers sa captivité dans une langue étrangère de laquelle seule une signification littéraire et spéculative peut le libérer³³⁷. Cette pratique restitue bien plus fidèlement le sens littéral du signifié en développant à petite échelle ses significations complémentaires, voire contradictoires, et en échafaudant des théories dont la totalité des culs-de-sac pointent vers une vérité plus parlante que toute conclusion « CQFD ». Ainsi, la Révélation est-elle non pas un sens, mais l'expérience d'un contact *fugitif* avec le sens : être fidèle au langage étranger, en soi comme hors de soi, c'est de « toucher » le sens, le sentir en un « point infiniment petit », comme la tangente d'un cercle, évoque Benjamin, et poursuivre ensuite sa trajectoire la plus propre, suivant la liberté du mouvement langagier³³⁸. Si la traduction d'un texte est intraduisible, ce n'est donc pas parce qu'elle serait trop chargée de sens, écrit-il, mais bien parce que son sens véritable, tissé avec ces fragments instables qui ont tous des directions et des vies différentes, est trop fugitif³³⁹.

Selon Robert Kahn, qui s'intéresse particulièrement à la dimension « érotique » de la traduction, sa pratique découle de la tension qui existe entre les langues, celle qui les porte à aller les unes vers les autres. « Traduire c'est remonter vers la langue pure, originelle, dans un mouvement infini de réappropriation, qui est analogue à l'acte d'amour³⁴⁰. » Ceci éclaire la facette spatiale dont l'« Intermède » avait posé l'hypothèse : il peut être avancé que la Nuit de la nature est l'expression du médium et des connexions « érotiques » ou affectives qui le constituent, conditions de leur complémentarité dans la Révélation. L'atemporalité de cette sphère, sur laquelle mettait l'emphasis Hanssen, est l'expression de l'éternité de l'anéantissement de la nature conçue comme la structure intensive des œuvres d'art qui sont des rencontres explosives ou des chocs avec leur *autre*. En ce sens, leur mouvement essentiel et leurs énergies n'ont rien de proprement humain, ce qui permet d'anticiper une conception très large et en même temps paradoxale d'une éthique dénuée d'anthropocentrisme – ou du moins provisoirement dénuée de toute conception *préfaite* de l'Homme.

³³⁷ La langue étrangère est ici comprise comme le langage aliéné en général, un capital de signification réifié et *dûment* traduit en plusieurs langues (comme le langage du capitalisme). Il faut rappeler que ceci ressort du double registre : le rapport entre l'origine et l'original peut être pauvre et ainsi, un texte original peut-il être en lui-même très abstrait et peu fécond pour celui qui se donnerait la tâche de le traduire.

³³⁸ *Ibid.*, p. 259.

³³⁹ *TT*, p. 260-261

³⁴⁰ KAHN, Robert. « “Une volonté explosive de bonheur” : Walter Benjamin et l'Eros de la traduction », *Loxias*, Loxias 29, (15 juin 2010). (Cet article en ligne n'a pas de numéro de pages.)

CHAPITRE 3

LE *TRAUERSPIEL* ET LA CRISE DE L'EXPÉRIENCE MODERNE

3. Du silence des héros tragiques au silence des vanités baroques

L'un des traits saillants qui apparaît à la première lecture de l'*Origine du drame baroque allemand* est la distinction que Benjamin opère entre la tristesse du baroque et la froide inexorabilité tragique. De son propre aveu, il introduit une nouvelle terminologie « dans le domaine scientifique et en esthétique », et ce, afin de souligner deux attitudes et deux sensibilités différentes à l'égard du monde³⁴¹. Cette nouvelle terminologie est non seulement celle qui présente la forme mineure et singulière de l'allégorie baroque, de sa technique littéraire, mais elle joue précisément sur l'*attitude* allégorique comme fondement d'une nouvelle modalité de lecture historique et dialectique. Tel que le souligne Weber, si l'étude de Benjamin tente de sauver le drame baroque allemand de son oubli en déchiffrant son histoire cachée, c'est aussi pour y déchiffrer l'histoire cachée de la modernité, c'est-à-dire montrer comment le drame baroque est à l'origine d'une conception de l'histoire qui provoque précisément l'effacement de l'histoire (c'est-à-dire l'inaccessibilité, pour la modernité, de sa propre origine historique)³⁴². En d'autres mots, il s'agissait de faire l'archéologie de l'origine oubliée de la modernité³⁴³. Benjamin y découvrira que cette période est à l'origine des formes modernes de la conscience, de l'expérience, ainsi que de ses formes d'organisation sociale et politique³⁴⁴. Notamment, l'émergence de la religion et de la culture protestante, qui préside à la naissance du *Trauerspiel*, serait à l'origine du capitalisme ; elle n'aurait pas seulement contribué à sa formation, écrit Benjamin dans le fragment « Le capitalisme comme religion », mais se serait bien transformée en capitalisme³⁴⁵.

³⁴¹ BÉGOT, Jacques-Olivier, *Walter Benjamin : L'histoire désorientée*, Paris : Éditions Belin, « Voix allemandes », 2012, p. 99. Voir aussi Cf. *ODBA*, p. 334. « Là où dans la tragédie se dresse l'éternelle rigidité du verbe proféré, le *Trauerspiel* rassemble l'infinie résonance du timbre. » Ce passage est tiré d'un court texte, écrit en 1916 et intitulé « La signification du langage dans le *Trauerspiel* ». Benjamin oppose alors le langage de la tragédie à celui de la tristesse. Le premier aurait tout à voir avec la « légalité du discours », c'est-à-dire le dialogue au sein duquel chaque terme est décisif et chaque verbe, porteur d'une signification « tragique ». Le second est un *sentiment*. Le langage du *Trauerspiel* entretient un rapport très différent à la puissance du verbe et du symbole : la tristesse y est pour ainsi dire un « verbe en transformation », une signification en devenir, passant du son naturel à la « pure vie affective ». Ce deuxième langage est un « stade intermédiaire » qui voit dans son propre trajet la nature trahie par la signification qu'il porte.

³⁴² WEBER, « Genealogy of Modernity », pp. 474 et 480.

³⁴³ BERDET, *op. cit.*, p. 86.

³⁴⁴ CAYGILL, *op. cit.*, p. 55.

³⁴⁵ *F*, fr. 74, p.113.

3.1 La mort

Selon Jacques-Olivier Bégot, le *Trauerspiel*, qui avait longtemps fait l'objet de jugements sévères pour son « style et son mauvais goût », commençait à peine à être dépoussiéré par les historiens au moment où Benjamin a commencé à s'y intéresser : c'est pourquoi ce dernier tente de ne pas immédiatement l'associer à un genre, tâchant avant tout de mettre à l'épreuve la critique esthétique dont il venait de formuler la tâche³⁴⁶. Le corpus littéraire que Benjamin utilise afin de présenter le *Trauerspiel* se résume à la seconde école silésienne de littérature protestante, dont les pièces sont écrites durant le siècle suivant la Réforme³⁴⁷. Benjamin les trouve empreints de cette lourdeur qui caractérise alors « l'esprit de sérieux d'inspiration luthérienne³⁴⁸ ». Ses allégories (Vérité, Justice, etc.), qui en sont la forme d'expression privilégiée, précise Berdet, « témoignent des vanités du monde terrestre et de la misérable condition de l'homme en l'absence de transcendance³⁴⁹ ». Le drame baroque est en deuil, il *joue* son deuil vis-à-vis Dieu :

On peut tout à fait considérer la constitution du langage formel du *Trauerspiel* comme le développement des nécessités contemplatives qui étaient contenues dans la situation théologique de l'époque. Et l'une d'entre elles, résultant de la disparition de toute eschatologie, est la tentative de trouver une consolation dans le renoncement à l'état de grâce, par la régression vers l'état de simple créature. (...) Alors que le Moyen Âge met en scène, comme des étapes du salut, la précarité de l'histoire universelle et le caractère éphémère de la créature, le *Trauerspiel* s'abîme complètement dans le désespoir de la condition humaine³⁵⁰.

Ainsi, ces pièces se déroulent sur le théâtre d'un monde profane, d'un monde conscient d'être retourné à l'état de créature, emprisonné dans l'immanence d'un horizon clos, parmi les ossatures qui jonchent son sol et auxquels la possibilité de former un tout est devenu impossible, ajoute Weber³⁵¹. Pour ce dernier, c'est véritablement le sentiment de la perte du rapport de l'homme à la grâce et à la rédemption qui caractérise le drame baroque³⁵², en ce sens que si la « disposition religieuse » y est tout aussi présente que dans la tragédie, la solution/réconciliation qui caractérise la seconde y est alors totalement absente. C'est un problème religieux sans solution religieuse, écrit Weber, avec justesse. Mais d'où viennent ces constats ? Et pourquoi importent-ils ?

³⁴⁶ BÉGOT, *op. cit.*, p. 77.

³⁴⁷ CAYGILL, *op. cit.*, p.53.

³⁴⁸ BERDET, *op. cit.*, p.87.

³⁴⁹ *Ibid.*, p.88.

³⁵⁰ ODBA, p. 105.

³⁵¹ WEBER, « Genealogy of Modernity », p. 491.

³⁵² *Ibid.*, p. 493.

3.1.1 La tragédie grecque

À la suite de la « Préface », la première partie de l'œuvre concerne la distinction entre la forme tragique et celle du *Trauerspiel*. Effectivement, une attention à la terminologie révèle que ce qui s'appelle « Tragédie » en français porte deux noms en allemand, explique Bégot : « *Tragödie* » et « *Trauerspiel* »³⁵³. Alors que le premier est dérivé d'une langue étrangère, le second déploie les concepts de « deuil » et de « jeu », lesquels auraient été, à l'avis de Benjamin, improprement attribué au genre de la tragédie grecque. Tel que ce dernier l'écrit dans une lettre à Scholem, sa conception de la tragédie est « dans une large mesure » celle de Rang³⁵⁴, qui associe le théâtre grec à l'agôn :

L'agôn dérive du sacrifice funéraire. Si elle court assez vite, la victime peut en réchapper. Le théâtre athénosyracusain est agôn (cf. le mot « agoniste »). Un agôn tel que, au moment même où l'on porte le jugement contre Dieu, on prie un Dieu sauveur plus élevé. Le dialogue est une joute oratoire, c'est-à-dire course, compétition. Tout à la fois de deux voix qui accusent et excusent l'homme ou le dieu et toutes deux dans le même but d'en réchapper. (...) En tant que jugement dernier, cette course reprend le passé humano-divin, car elle s'accomplit à l'image des morts célèbres qui l'ont déjà achevée³⁵⁵.

Or ces aspects « agonistique », « juridique » et « théâtral » dont témoigne en partie ce passage du journal de Rang, trouverait tous trois leur point d'ancrage, selon Weber, dans la nature linguistique de leur performance : le silence prophétique et décisif du héros (*Schweigen*)³⁵⁶, que Benjamin tire cette fois de sa lecture de *L'Étoile de la rédemption* de Franz Rosenzweig³⁵⁷. Sur la scène du tribunal, le héros accuse et résiste *en se taisant*, dans le silence que fait réverbérer sa propre mort qui devient par là même un refus actif de prendre part à un univers régi par des lois et des conventions qu'il juge injustes. Or, le contenu de ces œuvres tragiques, écrit Benjamin, *appartient* bel et bien à la communauté, en ce sens qu'il a tout à voir avec son langage à elle : c'est bien la communauté, écrit-il, qui renie son propre langage et c'est ce langage même qui « fait silence, par la bouche du héros³⁵⁸. » Privé de langage, ce dernier est contraint, pour défendre sa cause, de recourir à sa *physis*, à sa propre mort. Ce silence témoigne donc d'une souffrance muette qui ne cherche pas de « justification » : la tragédie, loin de n'être que le « jugement du héros, devient le procès des Olympiens³⁵⁹ ». Ainsi se

³⁵³ BÉGOT, *op. cit.*, p. 78.

³⁵⁴ C, p. 341. (Lettre à Gerhard Scholem, 19 février 1925)

³⁵⁵ C, p. 305. (Extrait du journal de Florens Christian Rang)

³⁵⁶ WEBER, « Genealogy of Modernity », p. 482.

³⁵⁷ BÉGOT, *op. cit.*, p. 83.

³⁵⁸ ODBA, p.147.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 148.

dresse dans le héros le « génie » capable de libérer la communauté d'un horizon de « faute » afin de briser la « fatalité démonique » qui l'accable.

Le spectacle de la souffrance du héros enseigne à la communauté le respect et la gratitude envers cette parole dont le héros lui a fait don par sa mort – un parole qui, à chaque version nouvelle que le poète arrachait à la fable, se mettait à briller ailleurs, comme un don sans cesse renouvelé. Le silence tragique, bien plus encore que le pathos tragique, devient le lieu qui recueille une expérience vécue du sublime de l'expression linguistique, qui vit, bien plus intensément dans la littérature antique que dans la littérature moderne³⁶⁰.

Tel que Benjamin l'écrit, en citant son propre essai *Destin et caractère*, « l'homme moral » témoigne du paradoxe de la « naissance du génie dans le mutisme moral, l'infantilité morale » qui fait contraste à l'organisation sociale de la communauté à laquelle il appartient. Ce paradoxe est le lieu du sublime de la tragédie, au sein de laquelle l'homme païen réalise « qu'il est meilleur que ses dieux³⁶¹. » Rang écrit cette fois Benjamin : « *La tragédie est rupture de l'astrologie* et donc l'affranchissement du sort fixé par les astres³⁶² ». Dans le demi-cercle du théâtre, que Rang oppose au cercle parfait de l'univers astrologique, l'homme sacrifié est libre, il s'affranchit du dieu auquel il était lié par sa *vie*. Tel est le sens de l'agôn grec « à un niveau qui n'est pas déterminé par l'astrologie » ou le mythe : il représente la conscience « d'avoir vaincu la rigidité hiératique³⁶³ ».

Ainsi, même si le héros *meurt*, même si son sacrifice semble être à l'image des offrandes laissées aux forces occultes de la nature qui tourmentaient les sociétés primitives, avec la tragédie, la nature du mythe se transforme. Carrie L. Asman met l'accent sur la substitution du sacrifice physique et docile par le sacrifice métaphysique et défiant du langage tragique.

The transformation of myth is completed by substitution ; the sacrifice of body, physis, is exchanged for the sacrifice of language. The action of the « Oresteia » demonstrates that the internalization of sacrifice literally leads to (...) the loss of self and voice for the protagonist who is befallen by silence. The transferral of death from the physical to the metaphysical plane through the loss of self and voice introduces a tragic silence that marks the separation of physis and self as well as the separation of word and meaning. This is the central paradox of tragedy which allows self and meaning to escape fate's fulfillment³⁶⁴

De cette manière, l'essence du héros, de son corps comme de sa parole, échappe dans la mort à sa propre « mortification », c'est un mort « plus grand que mort », écrivait Rang, toujours dans sa lettre.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 147.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 148-149.

³⁶² *C*, p. 307. (Lettre de Rang à Benjamin, 28 janvier 1924)

³⁶³ *Ibid.*, p. 308

³⁶⁴ ASMAN, Carrie L., « Theater and Agon/Agon and Theater: Walter Benjamin and Florens Christian Rang », *MLN*, Vol. 107, No. 3, German Issue, (1992), p. 615.

Évidée de tout contenu référentiel identifiable, son essence n'est donc pas « perdue » : les *mots* coupés de leur signification et le *Soi* affranchi de la nature trouvent leur rédemption en échappant pour ainsi dire au destin de leur culpabilité mythique³⁶⁵. Et c'est dans le creux de leur cadavre « métaphysique » que résonne les nouvelles lois dont l'écho parviendra aux générations futures qui devaient en apprendre la langue³⁶⁶.

3.1.1 Le *Trauerspiel*

Dans cette perspective, le drame baroque n'est ni une forme renouvelée de la tragédie³⁶⁷, ni ne lui est simplement opposée ou parfaitement distincte. Au contraire, ce sont bien leurs deux langages qui sont mis sous tension, plus intimement liés que la rhétorique de l'œuvre de Benjamin ne le laisse parfois paraître, explique Weber³⁶⁸. Pour illustrer ce lien de manière simple, si la tragédie consiste en la « dramatisation » du sacrifice nécessaire d'un langage commun à une communauté qui mène à son dépassement métaphysique, le drame baroque allemand consiste à son tour, explique Asman, en la « réflexion » consciente de cette situation : il la fait miroiter dans ses pièces afin de permettre sa *contemplation*³⁶⁹. Issue de la « polarisation agonistique » entre le corps et le langage reflétée dans la séparation des mots, de leur sonorité et de leur signification, tout juste à la limite de leur sacrifice, poursuit-elle, la tension se dissout dans ce jeu de miroir allégorique qui fait basculer à nouveau la sphère métaphysique du langage dans la sphère matérielle et concrète du monde de la créature, dominé par la nature.

Trauerspiel also marks the decisive return to the material and the concrete world of the ruin and hollowed-out things, depleted of their essence and rent by time; i.e., the world of historical reality which tragedy does not yet know. The agonal polarization of word and body is dramatized through tragic dialogue which becomes the verbalization of that physical conflict in spoken language. The German Baroque Trauerspiel mourns this tragic state of language which has been compounded by the introduction of the written word. The tension is now not only between body-word/or word-word, a newly established literacy further compounds the problem of the tension between spoken and written language, and more specifically it contemplates the « ghostly » separation of words from their sounds and their meanings³⁷⁰.

³⁶⁵ ASMAN, *op. cit.*, p. 616.

³⁶⁶ WEBER, « Genealogy of Modernity », p.484.

³⁶⁷ ASMAN, *op. cit.*, p. 617.

³⁶⁸ WEBER, « Genealogy of Modernity », p.484.

³⁶⁹ ASMAN, *op. cit.*, p. 616.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 616.

Les formes de la contemplation et de l'écriture allégorique – inextricablement liées – apparaissent alors non pas dans le conflit qui existe au sein du langage « parlé » par une communauté, mais dans celui que l'*écriture* allégorique découvre dans son jeu de miroir : la différence entre le langage parlé et écrit ou encore entre l'image et l'écriture, entre la matière et le geste. Tel que l'écrit Benjamin à Rang, « la tragédie reste assez loin malgré tout de la victoire assurée d'un principe divin qui sauverait l'homme et qu'une nuance de non-liquet subsiste toujours³⁷¹ ». Sauf que le lieu de cette ambiguïté juridique est transféré dans le monde du christianisme monothéiste, de la renaissance humaniste et, finalement, celui de la sécularisation³⁷². Effectivement, Benjamin cite les travaux d'Aby Warburg qui écrit :

(...) les dieux antiques n'ont jamais cessé, en tant que démons cosmiques, de faire partie des forces religieuses de l'Europe chrétienne, et ils avaient une influence si profonde sur l'élaboration pratique de son mode de vie que l'on ne saurait nier l'existence d'un règne parallèle de la cosmologie païenne, en particulier de l'astrologie, toléré en silence par l'Église chrétienne³⁷³.

Cette considération est cruciale à l'étude de Benjamin, dans la mesure où l'origine du *Trauerspiel* naît du conflit entre la vision chrétienne de la nature « accablée de péché » et la vision païenne d'une « *natura deorum* » ; il est bien la « forme de leur conflit³⁷⁴ ». La créature rôdeuse et plaintive tanguent entre le désespoir d'avoir perdu toute forme d'eschatologie et la crainte que lui inspire la nature gorgée de démons. Weber explique que le drame rappelle à lui le mythe – ses démons – évincé par la tragédie, à partir d'un espace *produit* par cette dernière, ce monde qu'elle annonçait, *mais qui n'est encore que ruine*. L'allégorie fragmente donc ce qui est *déjà* cristallisé par la tragédie, c'est-à-dire le langage (vidé de sa signification), le corps (séparé de l'intellect) et le Soi (séparé de la nature), précise Asman. C'est tout comme si un seul coup de *plume* pouvait réduire en poussière les maisons de verre héritées de ses mondes dévolus. Quelle scène contemple-t-elle alors ! La vision allégorique qui se tourne vers la créature, vers ce qui est mort « ou tout au plus à demi vivant », ne voit plus d'homme. Ici, dans l'immanence radicale du drame baroque, où le mythe se faufile sous un nouveau visage, la mort n'est plus un acte tragique et annonciateur, elle revient sur la scène en tant que mystère, explique Weber, elle ne fait aucun sens³⁷⁵. C'est pourquoi le drame baroque pleure : dans cette immanence constamment menacée, c'est la finitude de la vie humaine, son caractère transitoire et

³⁷¹ C, p. 304. (Lettre à Florens Christian Rang, 20 janvier 1924)

³⁷² WEBER, « Genealogy of Modernity », p. 492.

³⁷³ ODBA, p. 311.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 311.

³⁷⁵ WEBER, « Genealogy of Modernity », p. 492.

éphémère qui règne en despote pour annihiler complètement toute trace d'espoir en une rédemption potentielle qu'annonçait pourtant la mort tragique du héros³⁷⁶. Au rythme monotone de l'éternel retour du même dans le *Trauerspiel*, écrit Bégot, ne correspond plus que la résignation de la créature à l'autorité du souverain, sa résignation à une mort qui, sur terre comme sur scène, ne répond plus d'aucune « nécessité immanente à l'action » du héros³⁷⁷. La mort est une interruption contingente du jeu, « dépourvue de toute valeur transformatrice ». L'éternité dans l'univers baroque ne tient plus rien de l'immortalité de l'âme humaine (et de ces remous) ; bien plutôt, l'éternité du cadavre est une remise en question radicale de l'activité humaine³⁷⁸. Ceci, on peut encore le comprendre à l'aune des conditions luthériennes de l'existence : l'homme est condamné à vivre dans l'attente d'une rédemption à jamais différée.

3.2 Les origines de l'allégorie

Privé de la « réconciliation » qui devait émanciper l'homme du mythe, le *Trauerspiel* renverse le mouvement; partant de « l'histoire des rois et des machinations politiques », il transforme plutôt l'histoire en nature³⁷⁹, écrit Berdet. Ce dernier dénote à quel point le Roi, tel qu'illustré dans *Papinien* de Gryphius, gouverne plutôt en animal, « au gré de ses impulsions changeantes » et incapable de prendre une seule décision mûrie – et ce, bien qu'il veuille établir le royaume de Dieu sur terre et voir les passions se soumettre devant le sceptre d'une loi morale³⁸⁰. Il n'y a aucune trace d'illumination, aucune voie divine et providentielle capable de guider le destin des héros et Berdet interprète cette perte comme la sécularisation d'une « transcendance acquise de haute lutte par la tragédie ». Ainsi la sécularisation « tragique » du mystère et de la violence mythique (de la violence astrologique chez Rang) qui devait mener vers les formes humaines et historiques de la justice se transforme-t-elle, dans le *Trauerspiel*, en la chute de *l'homme* dans la créature soumise à la violence de ses passions et de la nature. C'est à partir de ces deux « versants » de la sécularisation que peut se comprendre la distinction essentielle qui fait dire à Benjamin que la tragédie et le drame baroque ne procèdent pas de la même origine historique, ces dernières ne correspondent pas à la même constellation, au même instant de saturation et d'éclatement historique. Berdet précise qu'après

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 493.

³⁷⁷ BÉGOT, *op. cit.*, p. 86.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 87.

³⁷⁹ BERDET, *op. cit.*, p. 95.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

avoir explicité la différence dans le contenu des deux formes, Benjamin tâche de présenter le mode d'expression propre au drame baroque – l'allégorie – qui s'oppose non seulement à la forme dialectique de la tragédie, mais aussi au concept romantique du symbole³⁸¹. C'est véritablement dans l'étude de l'allégorie que Benjamin arrive à présenter l'idée singulière du *Trauerspiel* et de la sécularisation qui lui correspond pour en révéler la teneur critique, c'est-à-dire de manière à faire surgir dans le rapport du sujet à l'écriture, quelque chose comme une libération.

3.2.1 Le concept de nature-histoire

Tel que l'écrit Adorno dans « L'idée d'histoire de la nature », le tour de force du *Trauerspielbuch* est d'avoir envisagé la relation entre l'histoire et la nature non plus selon leur « distance infinie » mais plutôt à partir de leur « proximité infinie » afin d'en faire l'objet d'une interprétation philosophique³⁸². Il soulève, à cet effet, un passage important de l'œuvre, livré ici de manière plus extensive :

Si l'histoire fait son entrée sur le théâtre de l'action avec le *Trauerspiel*, c'est en tant qu'écriture. Le mot « histoire » est inscrit sur le visage de la nature dans le langage de signes du passé³⁸³. La physionomie allégorique de l'histoire-nature, que le *Trauerspiel* met en scène, est vraiment présente comme ruine. Avec elle, l'histoire s'est retirée sur le théâtre de manière sensible. Et dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable³⁸⁴.

Selon Adorno, dans le *Trauerspiel*, l'histoire et la nature converge là où apparaît le « caractère périssable de toute chose³⁸⁵ » : dans l'écriture. « L'expression allégorique elle-même voit le jour dans une étonnante imbrication de la nature et de l'histoire³⁸⁶ », écrit encore Benjamin. Pour comprendre ces affirmations et leurs conséquences philosophiques, il faut approfondir le concept de « seconde nature » que développe Adorno à partir de sa lecture de Benjamin, ainsi que son rôle au sein de la théorie critique. Buck-Morss, qui situe l'origine de la dialectique négative d'Adorno dans certaines thèses de Benjamin, consacre un chapitre complet à l'idée d'histoire de la nature (*Naturgeschichte*),

³⁸¹ *Ibid.*, p. 94.

³⁸² ADORNO, Theodor W., « L'idée d'histoire de la nature », dans *L'Actualité de la philosophie : Et autres essais*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008, p. 44.

³⁸³ La traduction du terme « *Vergängnis* » qui figure dans la traduction française de l'essai d'Adorno remplace le terme « passé » par « périssement », que les traducteurs ont jugé plus près de l'expression « *Vergänglichkeit* » que de l'expression « *Vergangenheit* ». Ceci est important pour la suite de l'analyse. Cf. *Ibid.*, p. 44. Voir note en bas de page.

³⁸⁴ *ODBA*, p. 243.

³⁸⁵ *IHN*, p. 45.

³⁸⁶ *ODBA*, p. 228.

qui recoupe ces deux concepts (histoire et nature) et les transforme en outils critiques servant à la démythification de la réalité en tant qu'ils constituent, dans un premier temps, leur critique réciproque. Ils seraient, en quelque sorte, des idées régulatrices, écrit-elle en citant Kant. Leur relation dialectique détruit le pouvoir que chacun des termes a sur le présent. Mais cette relation n'est pas non plus posée, ajoute-t-elle comme « loi immuable » indépendante de la *praxis* humaine, comme si elle devait faire signe vers un progrès nécessaire des conditions historico-naturelles qui déterminent notre existence.

Adorno argued, on the one hand, that actual past history was not identical to the concept of history (as rational progress), because of the material nature to which it did violence. At the same time, the “natural” phenomena of the present were not identical to the concept of nature (as essential reality or truth), because (...) they had been historically produced³⁸⁷.

Pour Adorno, les *idées* de nature et d'histoire ne sont donc pas invariantes, car, articulées à une « facticité historique concrète », en l'occurrence celle du *Trauerspiel* pour Benjamin, elles font voir en quoi, d'une part, que la nature est périssable et qu'en ce sens elle renferme en elle « le moment de l'histoire » et, d'autre part, que quand « quelque chose d'historique entre en scène », c'est « le naturel qui périt en lui »³⁸⁸.

Ce qui intéresse donc Adorno est le « phénomène archi-historique » fondamental et originaire, qui serait un phénomène passé, mais « signifié dans l'allégorie comme ce qui relève de la lettre ». C'est-à-dire que ce caractère périssable de toute chose transforme ce que c'est que de « signifier » : « Tout être, ou du moins tout être devenu, tout être ayant été, se métamorphose en allégorie, et ce faisant, l'allégorie cesse d'être une simple catégorie de l'histoire de l'art³⁸⁹. » Cette métamorphose est le fait d'apparaître sous le signe de la ruine, du fragment : même les lois immuables de la nature et de la moralité. Le concept de « seconde nature » qui importe ici fait référence à ce qui n'est pas encore « entrée dans l'histoire », pas encore « pénétrée par la raison » et, pour ainsi dire, à ce qui échappe encore au contrôle de l'homme. C'est le caractère « mythique » de la nature qui apparaît comme « éternellement là », « pré-donnée » et « fixe », correspondant finalement aux rituels inchangés des civilisations soumises à sa domination³⁹⁰. La seconde nature est une nature toujours déjà médiatisée, mais dont la forme même de la médiation n'est pas encore apparente et connue. En tant que l'expression de cette médiation, l'allégorie est donc au cœur d'un

³⁸⁷ BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 49.

³⁸⁸ *IHN*, p. 46.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁹⁰ *Ibid.*

concept d'histoire *radicalement* discontinue : non pas parce qu'elle est peuplée de fragments épars, mais bien en un sens *structurel* : la véritable discontinuité est celle qui existe entre le *matériel* de ses fragments et « ce qui émerge dialectiquement de nouveau en elle – nouveau au sens prégnant du mot³⁹¹. » La véritable nouveauté dans l'histoire se présente comme ce qui est le plus archaïque, confirmant là la théorie de la traduction et le rapport originaire qu'elle trace entre l'original (préhistoire) et la traduction (posthistoire). L'activité cherchant à expliciter ces médiations peut faire ressortir du « qualitativement nouveau » hors de la « pure reproduction » de ce qui existe déjà : tel est le sens qu'Adorno donne à l'histoire. Si le concept de critique est ici le même qui était présenté dans le chapitre précédent, à savoir l'illumination d'un phénomène au moment même où il disparaît – en en faisant quelque chose d'autre, de nouveau – il s'oppose à la pensée dialectique traditionnelle qui illumine plutôt le moment de son *origination* historique ou de son réveil³⁹². Dans la « Préface », Benjamin stipule que la présentation de l'idée est réussie lorsqu'elle a « parcouru virtuellement le cercle des extrêmes qu'elle peut contenir³⁹³. » Telle que l'explique ici Weber, la présentation de l'idée est l'épuisement des possibilités des configurations différentielles entre les éléments particuliers d'une constellation, l'épuisement ou l'arrêt qui fait signe vers son histoire et marque sa rupture. :

Hence the « totality » of which Benjamin speaks does not signify the overcoming of ordinary incompleteness, but rather the exhausting of the possibilities of differential relations that define the idea. The latter, as Benjamin has already explained (...) can be described, or rather, « circumscribed » (...) as the forming or shaping (*Gestaltung*) of the context (*Zusammenhang*) in which the unique and extreme (*das Einmalig-Extreme*) stands in relation to its counterparts³⁹⁴.

C'est donc aussi cela, l'anéantissement de la nature : pas sa mort concrète, la mort des feuilles à l'automne, mais le déclin de son « potentiel » significatif à l'intérieur d'une époque donnée : qu'il n'y ait plus aucune couleur dans l'automne de la forêt massivement rasée. Là où elle *apparaît*, l'idée ou la nature est le signe d'un « épuisement », d'un contexte historique *limite*. Lorsqu'une idée se donne à la contemplation, c'est qu'elle arrive à échéance. Dans le contexte du *Trauerspiel*, cette nouveauté, radicalement discontinue, est effacée de l'horizon de l'existence luthérienne, bloquée par l'attente d'une impossible renaissance du printemps terrestre. À l'aune de cette idée, on peut approfondir le rythme de l'origine introduit dans le deuxième chapitre comme ce qui caractérise le rythme

³⁹¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁹² WEIGEL, *op. cit.*, p. 133.

³⁹³ *ODBA*, p. 58.

³⁹⁴ WEBER, « Genealogy of Modernity » p. 471-472.

« révolutionnaire » des *blocages* ponctuant l'histoire d'instantanés explosifs et limites. Ces idées trouveront écho jusqu'en 1940, alors qu'il écrit ses thèses « Sur le concept d'histoire » : « Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade³⁹⁵. » Le « pouvoir messianique » de la nature fait alors signe vers une « chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé », écrit-il toujours en 1940, dans ses *Thèses*. La critique débloque le passé de ses propres limites, donnant la chance au présent de se concevoir encore autrement. Buck-Morss écrit : « To identify the historical “source” (*Ursprung*) or historical prototype (*Urbild*) or historical development (*Urgeschichte*) was to construct it from the perspective of the present, and for the purpose of criticizing the present³⁹⁶. » Or, de retour à la forme littéraire baroque, si la « nature » demeure la source d'inspiration des poètes dramatiques, écrit Benjamin, ces derniers n'y ajoutent pour ainsi dire aucune « nouveauté » : la vision allégorique de la nature ne voit ni fleurs ni bourgeons, car son regard saturnien ne les perçoit que dans un « état de maturité avancée », comme en témoignent les fleurs desséchées et ostentatoires des vanités³⁹⁷. Devant un tel spectacle, l'allégoriste ne procède pas à la création de nouveaux symboles, qui viendraient remplacer les anciens, comme s'il rêvait de manoirs lugubres garnis de bouquets délétères : il débusque plutôt l'illusion du caractère substantiel et « rempli de sens » de la *forme* du symbole tragique (antique)³⁹⁸, et ce, afin de critiquer *son* présent endeuillé par l'imposture des transfigurations symboliques que dépeignait alors la Renaissance.

3.2.2 L'allégorie du symbole

Œuvrant à révéler ce qui était resté dans l'angle mort de la conception romantique du symbole, Benjamin passe en revue les grandes lignes de l'opposition entre l'allégorie et le symbole, entre autres celle présentée par Goethe, et entreprend ensuite de faire contraster son interprétation avec une conception plus « primitive » de l'allégorie. Pour Goethe, l'allégoriste œuvre *mécaniquement* et *progressivement* à la réconciliation du particulier et de l'universel, à l'aide d'images qui désignent toujours partiellement une réalité fragmentée et imparfaite³⁹⁹. À l'opposé de ce « technicisme », la

³⁹⁵ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 441.

³⁹⁶ BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 60.

³⁹⁷ *ODBA*, p. 245.

³⁹⁸ *IHN*, p. 52.

³⁹⁹ LEHMAN, ROBERT S., « Allegories of Rending: Killing Time with Walter Benjamin », *New Literary History*, Vol. 39, No. 2, Reading, Writing, and Representation, (2008), p. 234.

vision symbolique du poète appréhende de manière *immédiate* la totalité indivise à même le particulier, libérant ainsi la vérité de la sphère temporelle et discursive au sein de laquelle œuvrait l'allégoriste⁴⁰⁰. Et pour Goethe et pour Benjamin, le rapport entre l'allégorie et le symbole repose sur un second rapport qui s'établit entre le « temporel » et l'« atemporel »⁴⁰¹. Mais ceci permet pourtant à Benjamin de concevoir la « temporalité » de l'allégorie différemment que ne le faisait encore Goethe. Chez ce dernier l'opposition demeurait coincée au sein du rapport purement mythique de la signification des concepts de nature et d'histoire. La nature (et la nature humaine) était l'expression de l'essence éternelle des choses (et de la moralité) opposée à la fragilité du devenir et la pauvreté de ses codes arbitraires ; elle apparaissait ainsi comme le sceau d'une révélation authentique et géniale. L'interprétation goethéenne de la visée allégorique définie comme une errance condamnée à la temporalité et à la dispersion de ses fragments et marquée par une réconciliation du « sens » reportée à l'infini (faisant écho à la situation théologique du baroque), ne pouvait donc, à l'inverse, qu'envisager l'affranchissement du symbole comme l'expérience supérieure d'une vérité « éternelle » radicalement isolée de l'histoire. C'était une nature qui apparaissait aux yeux du poète comme éternellement là et vibrante de vie, et au sein de laquelle l'expérience du temps authentique, celui de l'instant mystique, était la révélation d'une vérité recueillie par le symbole à partir d'un « lieu caché », c'est-à-dire à partir de sa *propre* intériorité⁴⁰². La totalité symbolique et intérieure qui prétend unir de manière paradoxale le phénomène historique et l'essence fait donc son entrée dans une sphère *anhistorique* (et non atemporelle), comme si cette « intériorité » subjective était de tout temps immuable. Robert S. Lehman indique qu'il est compréhensible que vis-à-vis cette vision, Benjamin défend l'allégorie baroque et sa temporalité déçue en opposition à la « fausse » totalité mythique de la dialectique du symbole qui réconcilie parfaitement, en un sens hégélien, l'esprit et la nature, la constitution subjective du monde et l'organisation objective qui se présente de manière indépendante⁴⁰³.

Pourtant, Benjamin cherche moins à renverser la domination du symbole qu'à redéfinir les deux termes, explique Bégot, afin de transformer la structure de leur opposition⁴⁰⁴. Par conséquent, lorsque, dans sa lettre à Rang, il dépeint le monde clos de l'idée, ce monde intérieur et mystérieux

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁰² *ODBA*, p. 226.

⁴⁰³ LEHMAN, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁰⁴ BÉGOT, *op. cit.*, p. 89.

de la nature, comme un monde *atemporel* – en un sens qui est proprement *historique* – Benjamin inscrit sa vision dans un autre type de rapport. L'allégorie n'est pas seulement une errance toute extérieure et une remise à plus tard. Tournée vers sa vie historique, elle est attentive au mythe qui la traverse. « Si l'allégorie est “ au-delà de la beauté ”, écrit Bégot, ce n'est pas seulement au sens où elle permet de contester l'idéal classique de l'œuvre d'art comme belle totalité organique, mais parce qu'elle aspire à “corriger l'art lui-même”⁴⁰⁵. » Tout se passe comme si, en sauvant le *Trauerspiel* de l'oubli, Benjamin cherchait véritablement à *sauver le symbole* des griffes de l'idéalisme. L'étude du « Fragment » qui postule la distinction entre les deux ordres qu'aucune activité politique ou poétique ne saurait plus réconcilier peut encore intervenir ici, dans la mesure où le problème qui préoccupe le drame baroque, et tel qu'il a déjà été soulevé, est d'ordre politico-religieux et non individuel ou psychologique. Loin de n'être qu'une simple « technique ludique de figuration imagée », l'allégorie peut répliquer de manière spéculative à l'imposture du symbole : précisément parce qu'elle ressort du monde de la « créature » et non de la création géniale, elle est le « fond obscur » sur lequel le monde du symbole se détache en clair, écrit-il⁴⁰⁶. De cette manière, Benjamin entreprend de sauver la critique esthétique qui lui est contemporaine du désert stérile au sein duquel le concept de symbole la retient⁴⁰⁷ en sauvant la forme discontinue de la résistance allégorique, laquelle évite la propension romantique à concevoir le beau au sein d'un rapport sans « hiatus » avec l'ordre divin et moral. L'allégorie corrige la *pratique* à travers une interprétation *théologique* et non psychologique du symbole. Si cette pratique découlait dans le *Trauerspiel* d'une mélancolie (causée par ce « hiatus ») qui *s'imposait* à l'allégoriste, la méthode interprétative qui se fonde sur cette dernière peut intervenir dans la critique de manière consciente, en tâchant de ne pas identifier « l'immanence illimitée du monde moral à l'intérieur du monde esthétique »⁴⁰⁸.

La dialectique allégorique transcende celle de l'idéalisme en plongeant profondément dans le chiasme qui sépare la signification de l'image symbolique : loin de s'éloigner de l'intériorité romantique donc, elle s'abîme violemment en elle, devenant dès lors « l'histoire primitive de la signification ou de l'intention⁴⁰⁹. » Le passage suivant, certainement le plus connu de l'œuvre,

⁴⁰⁵ BÉGOT, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁰⁶ *ODBA*, p. 221.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 227.

introduit et condense en quelques lignes seulement ce nouveau rapport appelé à transformer la tâche du critique :

Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté « symbolique » de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'empire de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle⁴¹⁰.

Loin de prétendre être en mesure de révéler la nature morale et immuable de l'homme, l'allégorie identifie l'origine historique et linguistique de cette prétention. Elle est la contemplation de l'origine du symbole, elle présente son « archi-histoire » ou encore sa forme primitive : elle est, finalement, l'expression de l'origine du *sujet moderne*, né de la séparation entre le corps et le langage. Ce sujet est mort-né (aliéné de son propre corps) et l'allégorie contemple la scène : elle *remet* sa mort en scène en étant l'expression de son intériorité cadavérique. En effet, l'image allégorique est pour Benjamin une semence du christianisme : si le corps du chrétien, et toute chose, apparaît aussi éphémère et mortel, c'est parce qu'il est « coupable ». Comme l'écrit Rochlitz :

À l'éphémère s'ajoutait la culpabilité à la fois de la créature de chair et d'une contemplation allégorique « qui trahit le monde pour l'amour du savoir » ; culpabilité des sens et culpabilité du savoir théorique, symbolisée par l'interdiction de toucher aux fruits de l'arbre de la connaissance (...) D'où la double attitude déjà observée à l'égard de la créature : la priver de toute valeur et la sauver⁴¹¹.

Les perspectives d'une vie qui expire dans l'attente d'un jugement final luisent à la flamme du péché. Tel était le sens du récit de la chute qui avait pour conséquence d'interdire à l'image et au langage l'accomplissement de leur sens⁴¹². Le hiatus entre l'ordre divin et profane, l'abîme entre l'image et la signification et la distance entre la création et la rédemption, tous résultent de l'horizon du « péché » originel. La sécularisation accomplie par la tragédie, au lieu d'émanciper l'homme, le marque encore plus profondément du sceau de la faute.

Les lois et les normes clairement définies demeurent dans le monde primitif des règles non écrites. L'homme peut les enfreindre à son insu, et se rendre ainsi coupable. Mais si malheureuse qu'elle soit pour la personne concernée, l'action des lois n'est pas, sur le plan

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ ROCHLITZ, Rainer, *Le désenchantement de l'art, La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, p. 129.

⁴¹² ODBA, p. 308.

du droit, le fait du hasard : elle relève du destin, qui se manifeste ici dans toute son ambiguïté⁴¹³.

La *transfiguration* symbolique était une réponse à l'ubiquité de ce péché qui *transfixait* l'existence. Le symbole, ce désir « d'être », explique Bainard Cowan, naît de la conscience grandissante confrontée à l'impossible *renaissance*, à son impossible unité. Le symbole naît de la souffrance allégorique (en ce sens beaucoup plus *archaïque* que le drame baroque⁴¹⁴), incapable de tolérer son ambiguïté (*Zweideutigkeit*), qui caractérise pourtant la vie humaine, continue-t-il son explication⁴¹⁵.

Pervading Benjamin's writing about history is an awareness of the all-too-human propensity to forget the past and in so doing to look away from the truth of oneself; to be fascinated by the image of a symbolic other that is free from all real conflicts, to be fixated by the "beauty" of this image- actually a kind of Medusa-and fail to recognize one's own face, the face of history, with all its marks of suffering and incompleteness⁴¹⁶.

Le paysage primitif pétrifié de la nature, la *facies hippocratica* de l'histoire, c'est l'histoire des souffrances du sujet, depuis sa naissance (qui est déclin) dans le symbole. L'allégorie, la nature allégorique en son sens le plus large, n'est alors rien d'autre que le vrai visage du symbole, même si, et telle est la thèse de Benjamin, on peut l'observer dans son être le plus achevé au sein du *Trauerspiel*, lequel a eu le courage de confronter la *Méduse* avec son bouclier fait de miroirs, et ce, malgré la terreur qu'elle lui inspirait.

Un des traits caractéristiques du baroque est la « métamorphose » reprise par les traits filiformes de Satan (qui transite le Moyen-Âge), dont les promesses étaient incessamment mises en scène sous la figure du tyran ou de l'intriguant⁴¹⁷. Satan, figure par excellence de la spiritualité absolue, « se donne la mort en s'émancipant de la sainteté » en chutant dans la matérialité absolue. En ce sens, le leurre de Satan préfigure et annonce l'ère baroque. La spiritualité et la matière absolues, tels sont les pôles sataniques ouvrant l'espace de la conscience qui est leur « synthèse charlatanesque⁴¹⁸ ». Ainsi, pour le *Trauerspiel*, le mode par excellence du mal passe de l'action au savoir : les trois promesses qu'on y lit sont les suivantes : « l'illusion de la liberté – dans l'exploration

⁴¹³ FK, p. 415.

⁴¹⁴ ODBA, p. 299. « Il y a dans la physis, dans la mnémè elle-même, un memento mori qui reste en éveil ; l'obsession de la mort omniprésente chez l'homme médiéval et l'homme baroque serait tout à fait inconcevable, s'ils n'avaient pas été impressionnés par autre chose que par la simple réflexion sur la fin de leur vie. »

⁴¹⁵ COWAN, Bainard, « Walter Benjamin's Theory of Allegory », *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, (1981), p. 111-112.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁴¹⁷ ODBA, p. 316.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 317.

de l'interdit ; l'illusion de l'indépendance – dans l'exclusion de la communauté des fidèles ; et l'illusion de l'infini – dans l'abîme vide du mal⁴¹⁹. » Ce savoir séducteur, le savoir des démons, est l'origine du savoir de la subjectivité (du savoir symbolique), de son intériorité libre, autonome et infinie et la cause de l'humeur qui y règne : la tristesse de ce savoir est à la fois « la mère des allégories et leur contenu », elle est à la fois l'origine et le résultat du *mutisme* de la nature⁴²⁰. Rétrospectivement, il n'est donc pas surprenant que Benjamin ait critiqué chez Kant cette séparation de l'intelligible et du sensible qu'il avait alors attribué à une métaphysique moribonde, en félicitant toutefois la portée de son geste théorique, pris au piège. Seulement, avec son travail sur le *Trauerspiel*, Benjamin identifie enfin l'origine du piège et mobilise les ressources primitives de l'allégorie contre les dégâts qui devaient en résulter, au cours des siècles suivant son installation. De cette manière, en dépeignant la prépondérance de la chose sur la personne, du fragment sur la totalité et de l'allégorie sur le symbole, Benjamin préserve la tension entre les deux, permettant de les réfléchir selon leur *égale* importance⁴²¹. Mais c'est parce que l'allégorie préserve de manière explicite un lien avec le symbole, et que le contraire est faux, qu'elle devient un remède contre le mythe.

3.2.3 La rédemption allégorique

Dans la préface du *Trauerspielbuch*, Benjamin explique que dans les périodes de décadence, les œuvres d'art ne trouvaient plus leur « réalité suprême » dans une œuvre isolée, mais bien dans ses épigones, comme si le *Trauerspiel* devait être achevé par les œuvres qui lui succédèrent⁴²². Par les œuvres qui en ont offert des *traductions*. Après tout, c'est la *forme* du *Trauerspiel* qui est féconde, et non certaines œuvres isolées, car chaque forme linguistique, « même inhabituelle, même singulière, peut être vue non seulement comme un témoignage de ce qui l'a façonnée, mais aussi comme un document sur la vie du langage et de ses possibilités à l'époque » : le langage du *Trauerspiel*, comme de celui de toute forme d'art, est l'index de son objectivité⁴²³. Et Benjamin définit la forme particulière du *Trauerspiel* comme un vouloir artistique en « quête d'un nouveau pathos » capable de s'emparer « de la puissance imaginaire cachée dont procède toute métaphorique de la langue⁴²⁴ ».

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 316.

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*, p. 256.

⁴²² *Ibid.*, p. 70.

⁴²³ *Ibid.*, p. 62.

⁴²⁴ *Ibid.*, p.70.

Selon Bégot, Benjamin cherche par là à débusquer l'inactuelle « actualité du baroque » dans les formes les plus bruyantes d'actualisation de l'attitude allégorique à l'intérieur de l'art moderne⁴²⁵. Le médium de cette « décadence » et de ce « vouloir » qui définit l'intention allégorique est l'attitude souveraine qui s'oppose à la domination d'une littérature qui fait « taire le monde présent et futur, par un large usage de procédés techniques, par l'abondance et la monotonie de sa production, la violence de ses jugements de valeurs⁴²⁶ ». L'art baroque et son épigone, l'art moderne, gardent une attitude souveraine : et même si le drame baroque témoigne parfois d'une intelligence prisonnière de ses propres contradictions, plonger dans la présentation de son idée permettra peut-être, et c'est le souhait de Benjamin, d'atteindre le seuil de son propre retournement dans le *salut*. La voie de ce salut trouve sa réalisation dans la critique et la transformation des deux pôles de la connaissance symbolique : celui du sujet inscrit dans l'horizon de la faute – de ses hypostases et de ses réflexions qui ne savent plus *lire* la nature et qui à tout moment la trahit – et celui de l'objet – du primat de son apparence et du caractère fétiche de la marchandise – à partir d'une perspective théologique.

Peut-être pourrait-on dire que l'allégorie du Baroque allemand, avec son refus radical de toute « réconciliation » symbolique telle qu'elle caractérise l'inspiration dominante de la tradition chrétienne, conduit Benjamin dans la proximité de ces marges du christianisme où il pressent l'héritage du judaïsme, plus proche d'une expérience de l'histoire comme souffrance, comme plainte et tristesse, tendant vers une rédemption messianique à venir, que d'une symbolique de la réconciliation déjà accomplie par le Christ. (...) Une perspective « théologique » est donc seule capable, selon Benjamin, de « résoudre » la forme-limite de l'allégorie, car « à l'intérieur d'une considération purement esthétique, le dernier mot reste au paradoxe⁴²⁷. »

Cette citation de Rochlitz a le bénéfice de faire dialoguer l'horizon théologique du *Trauerspiel* avec celui, messianique, de Benjamin : elles se rencontrent à l'intersection d'un mysticisme faisant apparaître la liberté et le mal « comme les illusions – tristes ou comiques – d'un sujet mélancolique⁴²⁸ ».

3.2.3.1 L'allégoriste

Comme le mentionne Cowan, la phraséologie de Benjamin met l'emphase sur l'allégorie comme point de vue, comme attitude ou encore comme intention ou intuition⁴²⁹. Ces traits font

⁴²⁵ BÉGOT, *op. cit.*, p. 99.

⁴²⁶ ODBA, p. 72.

⁴²⁷ ROCHLITZ, *op. cit.*, p.128.

⁴²⁸ *Ibid.*, p.130.

⁴²⁹ COWAN, *op. cit.*, p. 112.

d'elle *plus* qu'une froide technique : elle est une expression, tout à la fois un mode de contemplation et l'expression/expérience manifeste de ce mode. Adorno écrit : « La nécessité de prendre des risques s'actualise dans l'idée de l'expérimental qui, simultanément, transpose de la science à l'art l'utilisation consciente des matériaux – à l'encontre de la conception d'une procédure organique inconsciente⁴³⁰. » Désignant ici le propre de l'art moderne radical, qui selon lui est allégorique, Adorno expose ici la proximité qui l'unit à la science, à l'inverse de « l'organicité » *apparente* de la totalité symbolique. Tel qu'il a déjà été mentionné, plutôt que d'être liée à la vitalité d'une intériorité « remplie de sens », son expressivité est la plongée dans cet intérieur dont elle reconnaît la pauvreté *et la matérialité*, celle de sa chair et de tout langage déchu. C'est pourquoi, l'expression allégorique n'est pas, non plus, réductible à la conception qui ne fait d'elle qu'un ensemble fini de règles conventionnelles (scientifiques) à laquelle doit se plier l'emblématicien ou l'artiste moderne. En affichant « la matérialité de l'écriture dans son opacité⁴³¹ », écrit Bégot, l'expression allégorique est non seulement la forme d'une contradiction entre expression et convention, entre l'individualité libre et la norme, ou encore entre la vie et la mort, mais « expression de la convention », « expression de l'autorité⁴³² ». Elle intègre si bien la convention qu'elle en exprime le mécanisme mortifère : c'est aussi ce qu'Adorno avait vu dans l'œuvre de Beckett qui passait aux extrêmes que sont la mimésis (la convention) et la construction (l'expression), sans en faire une synthèse. La vérité de la désintégration de l'expérience doit être exprimé par son intégration la plus absolue, à la fois grâce et par la faute de son intégration *totale*⁴³³ : « L'art digne de ce nom se polarise d'une part vers une expressivité non-édulcorée et inconsolée qui refuse même l'ultime réconciliation, et d'autre part vers l'inexpressivité de la construction qui exprime l'impuissance croissante de l'expression⁴³⁴. » Le pôle « non édulcorée » de l'expression allégorique fait référence à ce qui paraît être la liberté absolue de l'emblématicien, alors que ce dernier, absolument *aliéné*, subit l'allégorie, cette expression du non intentionnel, autant que son spectateur. Les mots fragmentés et livrés au bon plaisir de l'allégoriste, ces objets morts « sous le regard de la mélancolie », peuvent signifier n'importe quoi. Cette forme allégorique de la liberté est, pour Benjamin, l'expression d'une dialectique entre l'aliénation et la rédemption :

⁴³⁰ ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Klincksieck, 2011, p. 64.

⁴³¹ BÉGOT, *op.cit.*, p. 93.

⁴³² *ODBA*, p. 239.

⁴³³ *TE*, p. 74.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.71.

Chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quelle autre. Cette potentialité émet sur le monde profane un jugement sévère, mais juste : elle le définit comme un monde où le détail n'a pas vraiment d'importance. Pourtant, et surtout si l'on est au fait de l'écriture allégorique, on ne manquera pas de reconnaître que tous les accessoires de la signification, précisément parce qu'ils renvoient à d'autres objets, acquièrent une puissance qui les rend incommensurables aux choses profanes et les fait accéder à un plan supérieur, et qui parfois va même jusqu'à les sacraliser⁴³⁵.

Ceci est la dialectique religieuse du contenu, écrit Benjamin, ce qui à la fois élève et abaisse le monde profane : elle en révèle sa propre existence contradictoire (de sa liberté et de sa soumission la plus totale au dictat du classicisme) qui ne peut être que résolu dans l'écriture. « Extérieurement et stylistiquement – dans l'évidence brutale de la typographie comme dans la surcharge métaphorique –, l'écrit tend à s'imposer comme image⁴³⁶. » Et cette image, dont l'apparence a beau être celle des « rébus arides » d'un cosmos desséché, remuait pourtant, avec une « splendeur extravagante » et une « vigueur insoupçonnée », ce que le classicisme rendait obscur : « l'absence de liberté, le caractère inachevé et brisé de la physis⁴³⁷ ». Le langage allégorique telescope l'écriture et l'image, explique Bégot, « sans jamais les faire coïncider » : en s'installant dans l'abîme qui sépare la signification de l'image, le sens d'une allégorie n'est jamais assuré. La puissance de l'allégorie, son expressivité, elle ne la trouve qu'à sa sujétion la plus totale à la subjectivité de l'allégoriste :

Incapable de trouver son sens « en lui-même », le signifiant le reçoit de la subjectivité de l'allégoriste, qui affirme sa toute-puissance en manipulant arbitrairement des signes dépourvus par eux-mêmes de toute signification, singeant dérisoirement l'acte de nomination d'Adam. Mais rien ne vient garantir l'objectivité de ces significations, si bien que le triomphe de l'allégorie correspond au règne de l'arbitraire subjectif le plus déchaîné⁴³⁸.

Ainsi voué au déchiffrement inépuisable de ses jeux de renvoi, le travail d'interprétation doit renoncer à l'immuabilité de ses critères. De cette manière, précise Bégot, l'allégoriste doit, en même temps, reconnaître la dérision et la vanité de son pouvoir⁴³⁹ : le cœur de la vision allégorique est composé d'anagrammes, de syllabes, de sons et d'onomatopées diffus et émancipés « de tout rapport traditionnel de signification » qui font du langage baroque un langage « ébranlé par la rébellion des éléments qui le composent⁴⁴⁰. » En effet, ainsi isolés, ses *jeux* de mots deviennent « maléfiques » : le fait d'être encore l'expression de quelque chose, alors que s'ouvre l'abîme entre

⁴³⁵ ODBA, p. 238-239.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 240.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁴³⁸ BÉGOT, *op. cit.*, p. 97.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ ODBA, p. 284.

eux et leur signification, menace ce restant de signification⁴⁴¹. Comme l'écrit Asman, en dissolvant et en confondant les morceaux du corps organique, ce sont de nouvelles *alliances* qui sont créées, et ce sont elles qui, dans leur solidarité nouvelle, menacent les vieilles divinités⁴⁴². Ce langage en ruines est *puissant*, car il devient, muni de ses alliances, « l'égal des dieux, des fleuves, des vertus et autres figures de la nature, dont les couleurs tirent sur l'allégorique⁴⁴³. » D'un autre côté, c'est dans ces nouvelles solidarités que le langage allégorique est le plus inexpressif, le plus illisible, transcendant le geste de l'allégoriste : « Dans la « scène muette », la volonté allégorique met toute sa force en œuvre pour ramener dans l'espace la parole qui fait silence, afin de la rendre accessible à une vision dépourvue d'imagination⁴⁴⁴. » L'expression d'une œuvre, tout comme la critique qui s'y intéresse, doit composer avec le bruit de la « seconde nature ». Seule l'interprétation philosophique (la critique esthétique) de l'œuvre, qui se fait elle-même *allégorique*, peut faire voir dans le jeu des extrêmes le potentiel de sa forme et révéler, à même l'inexpressivité de son contenu, le silence de la nature (médiatisée à l'extrême) qui résiste à toute interprétation certaine (à toute vérité immédiate). Le langage de la critique est donc allégorique, non seulement parce qu'en usant des termes « volonté », « intention » ou encore « expression », il désigne quelque chose qui transcende (critique) le sujet, mais aussi parce qu'il exprime, objectivement, sa propre incapacité à établir, une fois pour toute, une vérité immuable au sujet d'une œuvre. La structure ambiguë de l'allégorie exprime alors la catastrophe du triomphe de la subjectivité en train de naître « dans le devenir et le déclin » de sa culpabilité : son savoir est trompeur, car détaché de son véritable objet, l'histoire. Inversement, la critique rigoureuse, qui s'attache à l'histoire, expose cette culpabilité qui terrasse le langage religieux et symbolique en occupant son espace. Contre cette subjectivité qui tourne à vide, la matérialité du langage religieux – car c'est bien volontairement que Benjamin navigue dans la terminologie chrétienne – apparaît alors comme une mise en relief de son historicité et de l'aveuglement de ses prétentions – liberté, autonomie et infinité. En intégrant les mécanismes du symbole, en extériorisant son intériorité et en temporalisant son éternité, l'allégorie devient, négativement, son *autre*, intérieure et atemporelle de manière cette fois critique et négative. Adorno écrit : « Plus la société devient totale, plus elle se réduit à un système univoque, et plus les œuvres d'art, qui

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² ASMAN, *op. cit.*, p. 617.

⁴⁴³ ODBA, p. 285.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 265.

emmagasinent l'expérience de ce processus se changent en l'*autre* de cette société⁴⁴⁵. » Absolument différente du mythe et de la seconde nature, mais *en même temps* leur expression la plus achevée, l'idée philosophique et l'œuvre demeurent encloses dans leur propre intériorité qui navigue à contre-courant de l'histoire et de son « progrès ». Parmi les ruines de l'histoire, l'œuvre se « réfugie dans ces monades que seule un démontage rigoureux permet d'isoler au sein des décombres », avance Monnoyer⁴⁴⁶. L'expérience esthétique, qui se rebelle contre son « incarcération » au sein d'un intérieur hermétique, est en même temps la possibilité de transformer cet intérieur en refuge contre la domination extérieure⁴⁴⁷.

3.2.3.2 Marchandise et collection

Le capitalisme est une religion, une religion purement culturelle, sans dogme⁴⁴⁸: « Rien en lui n'a de signification qui ne soit immédiatement en rapport avec le culte, il n'a ni dogme spécifique ni théologie. L'utilitarisme y gagne, de ce point de vue, sa coloration religieuse⁴⁴⁹. » Ce culte permanent est tout aussi culpabilisant : ce sont les lois non écrites du capitalisme qui régissent l'existence et provoquent la ruine – et non la réforme – de l'être. Dans son *Baudelaire*, Benjamin écrit : « L'allégorie est l'armature de la modernité », dans laquelle les « emblèmes reviennent comme marchandise⁴⁵⁰. » C'est dans la poésie de Baudelaire que Benjamin trouve l'héritière la plus féconde de l'allégorie baroque. Sauf que chez ce dernier, la fragmentation du langage et les Vanités se transforme en véritable impulsion destructrice⁴⁵¹: « Majesté de l'intention allégorique : destruction de l'organique et du vivant - dissipation de l'illusion⁴⁵². », écrit-il encore dans un style lui-même fragmenté. Mais encore plus que l'expression de sa poésie particulièrement morose, l'allégorie moderne est l'expression de la marchandise, de son essence. En tant que destruction des corrélations organiques, qui arrache les choses de leur « usage » habituel, elle en vient à exprimer, précisément, ce que fait la marchandise. « Mimésis de ce qui est durci et aliéné », les emblèmes qui

⁴⁴⁵ TE, p. 55.

⁴⁴⁶ MONNOYER, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁴⁷ MAPP, Nigel, « *No Nature, No nothing : Adorno, Beckett, Disenchantment* » dans *Adorno and Literature*, Continuum International Publishing Group, 2006, p. 159

⁴⁴⁸ F, *fr.* 74, p.110-112.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, *fr.* 74, p. 111.

⁴⁵⁰ BENJAMIN, Walter, « Zentralpark », dans *Charles Baudelaire*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2002, p. 240.

⁴⁵¹ CB, p. 228. « L'allégorie chez Baudelaire, au contraire de l'allégorie baroque, porte les traces de la rage intérieure qui était nécessaire pour faire irruption dans ce monde et pour briser et ruiner ses créations harmonieuses. »

⁴⁵² CB, p. 226.

peuplent l'œuvre absolue, écrit Adorno, ne sont rien d'autre que les cadavres de la marchandise absolue. L'abstraction esthétique, poursuit ce dernier, est bel et bien allégorique : une réaction contre la réalité devenue abstraite⁴⁵³. Voilà pourquoi il n'y a déjà plus de nature chez Baudelaire, tel que le soulève Benjamin, et moins que *rien* chez Beckett, auquel Adorno s'intéresse alors qu'il écrit *Théorie esthétique*. On ne peut s'empêcher, pour cette section, de soulever quelques éléments de la dialectique négative et de son « primat de l'objet », afin de traduire, dans un langage peut-être plus formel, la prégnance du moment proprement spéculatif de l'œuvre et la critique allégorique. Le motif de cette théorie nécessite l'éveil de la *force* du sujet qui, seule, peut faire éclater sa propre emprise sur la réalité. Le sujet doit « accepter » ou plutôt s'ouvrir à la possibilité d'un *autre*, qui lui est radicalement étranger, afin de se libérer de lui-même⁴⁵⁴. Le concept de la médiation objective se comprend donc selon une disparité inévitable, écrit Adorno : « L'objet ne peut être pensé que par le sujet, mais se maintient toujours comme un autre face à lui ; cependant le sujet, de par sa propre conformation, est déjà aussi objet. Il n'est pas possible d'évacuer en pensée l'objet du sujet, pas même comme idée ; mais on peut évacuer le sujet de l'objet⁴⁵⁵. » Cette dissymétrie est au fondement de l'imposture du sujet qui ne reconnaît pas la part de médiation objective et historique qui le détermine. La liberté du penser se trouve là où il peut aller au-delà de lui-même pour percevoir dans le phénomène ce qui est irréductible au concept de son identité (et au concept d'*identité*). Il s'agit en quelque sorte d'une ontologie négative, car son moment spéculatif préside à la critique des conditions fausses qui, elles seules, peuvent libérer, continue Adorno, les conditions justes à la réconciliation du non-identique⁴⁵⁶ : « Or la force spéculative capable de faire éclater l'indissoluble est celle de la négation⁴⁵⁷. » Poser comme nécessaire la réconciliation du non-identique est le moment spéculatif et inéliminable de la pensée : cette expérience de la non-identité, possible qu'à travers le *geste* de la négation déterminée, est emphatiquement la non-identité *inévitabile* entre l'identité et la non-identité⁴⁵⁸, entre le sujet et l'objet. Telle que Jarvis l'explique, le caractère systématique de la négation déterminée trouve son ancrage dans la nécessité de nier l'interdiction dogmatique de la transcendance, sans quoi, la philosophie ne pourrait jamais s'affranchir des

⁴⁵³ *TE*, p.43.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁵⁵ ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, Paris : Éditions Payot et Rivages, 2003, p. 224.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 21 et 226

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁵⁸ JARVIS, Simon, *Adorno : A Critical Introduction*, Polity Press, 1998, p. 173.

mythes de la connaissances⁴⁵⁹. Sa philosophie spéculative cherchant à transcender l'immanence de l'Absolu hégélien est une sécularisation paradoxale de la métaphysique : on transcende par le concept, l'immanence trompeuse de l'Absolu, afin de repositionner la transcendance dans un contexte immanent et historique (dialectique), au sein duquel elle conserve son potentiel critique sans s'abîmer dans la spéculation et le mythe de l'immédiat. La dialectique n'est donc plus réductible au dynamisme d'une conscience qui s'autodétermine à partir de l'expérience d'un monde qu'elle fait sien, mais bien l'expérience de ce monde en tant qu'il n'est pas le sien. Cette redéfinition de la dialectique impose au sujet la conscience que « sans le moment d'objectivité, il ne serait littéralement rien⁴⁶⁰ ». On peut alors penser au rébus de Benjamin qui frappe l'écriture attentive et mélancolique du trait décisif de la rédemption de l'objet : celle qui transcende son apparence *fétiche*, sans transcender sa particularité *brisée*. Car son travail, « loin d'exploiter la nature », l'accouche « des créations virtuelles qui sommeillent en son sein⁴⁶¹ ». Dans cette optique, l'image dialectique est la figure de la libération de ce qui est prisonnier de « l'immédiatement réel », en ce sens qu'elle discerne, selon Berdet « dans le concret le plus proche, la présence – ou la promesse, ou l'annonce – d'une altérité ni immédiatement apparente, ni seulement rêvée : effective, mais captive ; concrète, mais encore tenue ou contenue, incluse ou consignée⁴⁶² ». L'image dialectique, en exposant et transcendant la matérialité (facticité immédiate) de l'objet, et montrant les mécanismes de sa réification (redevable au culte de sa production), est donc ce qui fait *voir* la marchandise pour ce qu'elle est : fétiche – tout comme elle faisait voir, dans l'image allégorique, le caractère fétiche du langage symbolique dans son écriture. Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Benjamin écrit :

Mais c'est précisément la modernité qui invoque toujours l'histoire la plus ancienne. Elle le fait ici à travers l'ambiguïté qui caractérise les rapports et les produits sociaux de cette époque. L'ambiguïté est l'image visible de la dialectique, la loi de la dialectique au repos. Ce repos est utopie, et l'image dialectique, par conséquent, image de rêve. C'est une telle image qu'offre la marchandise dans sa réalité première : comme fétiche⁴⁶³.

Dans ces arrêts sur l'image, la logique allégorique opère de la même manière que sa critique de la subjectivité : pour critiquer la réification des objets, l'œuvre d'art doit se faire réification absolue. » Yann Mével, qui s'intéresse au « tour de force esthétique » de Beckett, associe l'écriture et ses vanités

⁴⁵⁹ JARVIS, « The coastline of experience », p. 14.

⁴⁶⁰ DN, p. 227.

⁴⁶¹ SCH, p. 437.

⁴⁶² PAYOT, Daniel, « Messianisme et utopie : la philosophie et le « possible » selon T. W. Adorno », *TUMULTES*, 2001/2-2002/1 n°17-18, p. 189.

⁴⁶³ PCXIX, p. 60.

à la définition de l'allégorie benjaminienne⁴⁶⁴. Mével y retrouve une attention particulière aux objets, fragments et ruines qui composent son univers : Lunettes, gaffe, réveil, peluche, mouchoir ensanglanté, échelle, etc, pour ne nommer que ceux de sa pièce *Fin de partie*. Benjamin écrivait, à propos de la scène allégorique : « "Dispersion" et "Collection", voilà la loi de cette cour. Les choses sont rassemblées selon leur signification ; l'indifférence à l'égard de leur existence les a ensuite dispersées. Le désordre de la scène allégorique s'oppose ici au boudoir galant⁴⁶⁵. L'allégorie et Vanités – et on ne peut s'empêcher de penser à la gravure de Dürer intitulée *Melencolia* et datée de 1514 – sont une tendance mélancolique à l'accumulation et à la collection. Et elles ne le sont pas au hasard : « De même, l'idéal pour le sujet mélancolique serait moins d'être entouré d'objets à jamais immobiles que de voir, au-delà des objets, le *rien* qu'ils portent en eux⁴⁶⁶. » L'espace même de l'écriture, nous dit Mével, devient « sous le mode ironique » cette pratique de collationnement. Mais ce n'est pas au hasard, encore une fois ; cela rappelle l'insigne passage sur le collectionneur dans *Paris, capital du XIX^e siècle* de Benjamin : le collectionneur, dans son attention aux objets, dispense ceux-ci « de la corvée d'être utiles⁴⁶⁷. »

Jarvis écrit : « Art is the illusion of the illusionless⁴⁶⁸. » : c'est-à-dire que, au contraire, l'art doit reconnaître que cette prétention à être *plus* qu'une simple chose est illusoire. En poussant à l'extrême l'inutilité de son *rien*, le collectionneur et l'écrivain sauvent la chose, en quelque sorte. Mais l'illusion ne peut pas être dissipée tout à fait et *ne doit pas l'être*. C'est-à-dire que dissiper l'illusion, c'est plutôt la voir en tant que telle : dans la mort pour le *Trauerspiel* et le rien de Beckett. Si tout savoir est *mort*, c'est parce qu'il regarde la seconde nature en face et extériorise l'intériorité vide et cadavérique du sujet absolu. L'écriture imagée du Baroque, écrit Benjamin, est une « mise à nu » des objets sensibles : ces derniers se présentent alors morts, mais assurés dans l'éternité, car ils sont l'emblème d'un savoir auquel ils rendent hommage⁴⁶⁹. Devenant autre chose, parlant d'autre chose, poursuit-il, ils sont les clés du savoir allégorique. C'est ainsi que le drame baroque était destiné à la lecture qui faisait comparaître l'image écrite à l'essence⁴⁷⁰. La mort est finalement au plus près de la vérité. Les natures

⁴⁶⁴ MÉVEL, Yann, *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Amsterdam – New York : Éditions Rodopi B. V., 2008, p. 107.

⁴⁶⁵ *ODBA*, p. 258.

⁴⁶⁶ MÉVEL, *op. cit.*, p. 116

⁴⁶⁷ *PCXIX*, p. 57.

⁴⁶⁸ JARVIS, *Adorno : A Critical Introduction*, p. 115.

⁴⁶⁹ *ODBA*, p. 251.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 253.

mortes du Baroque et les vanités de Beckett sont celles de l'intériorité. Ce qu'elles dénoncent apparaît alors dans un surcroît d'illusion : « Son apparition élève la prétention à l'essentialité. Elle ne l'honore que négativement mais, dans la positivité de son apparition, il y a le geste d'un "plus", un pathos dont même l'œuvre radicalement non-pathétique ne peut se défaire⁴⁷¹. » Détruire complètement l'illusion serait réduire l'œuvre à sa seule réalité effective et sa vérité, à tout ce qui existe *déjà*. En prétendant illusoirement être quelque chose qu'il n'est pas, qui n'existe pas encore, l'œuvre d'art, qui existe néanmoins, pointe vers la possibilité que cet *autre* puisse exister⁴⁷². *Possibilité de l'impossible*. Voilà l'intention allégorique moderne : la destruction de la vie et de ses synthèses harmonieuses, c'est aussi la survie d'une l'illusion qui porte en elle la possibilité réelle de l'utopie, d'une « *autre* » vie. La détruire complètement serait réduire l'œuvre à sa seule réalité effective et sa vérité, à tout ce qui existe *déjà*.

Ainsi, toute critique esthétique est avant tout critique de la subjectivité, par la subjectivité. Tel que le comprends Irving Wohlfarth, la pensée de Benjamin, non *Walter Benjamin*, doit, pour connaître, apprendre à chuter : c'est même « l'art de savoir tomber » et « mettre à l'épreuve toute une vie, l'exposer de manière à peine calculable, contre n'importe quel petit détail de ce monde⁴⁷³. »

La pauvreté en expérience : cela ne signifie pas que les hommes aspirent à une expérience nouvelle. Non, ils aspirent à se libérer de toute expérience quelle qu'elle soit, ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté, extérieure et finalement aussi intérieure, à l'affirmer si clairement et si nettement qu'il en sorte quelque chose de valable⁴⁷⁴.

Pour véritablement résister à la perte d'expérience dont la vérité du *Trauerspiel* est le témoignage, Benjamin va jusqu'à nier totalement le concept d'expérience (des lumières) afin d'éliminer toute substance résiduelle de son mythe créateur : le sujet. Seule cette négation déterminée radicale permet de faire signe, négativement, vers une expérience « valable » pour l'humain. Et cet environnement, c'est le langage.

⁴⁷¹ TE, p. 149.

⁴⁷² JARVIS, *Adorno : A Critical Introduction*, p. 115.

⁴⁷³ Irving WOHLFARTH. « L'attendant, le venant, le pensant, l'écrivant, le lisant, le voyant, le noyant, le sauvant, le maintenant... sur quelques types d'illumination profane chez Walter Benjamin », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 3, n° 79, (2013), p. 356.

⁴⁷⁴ EP, p. 371.

CONCLUSION

POUR L'AMOUR DU LANGAGE PUR

Loin de devoir céder face à l'exigence du travail d'interprétation que nous imposent des auteurs comme Benjamin, il faut au contraire chercher à voir en lui le matériau d'un détournement possible. Contrairement à ses collègues, écrit Wohlfarth, Benjamin cherche à faire cohabiter les extrêmes, car dans leur contact se trouve encore la possibilité d'une explosion capable de faire « éclater les bastions de l'ennemi commun »⁴⁷⁵. Le danger consiste donc bien plus à ne pas se confronter à ses propres alliés : en refusant de choisir entre les catégories théologiques et matérialistes, par exemple, encore moins d'en faire la synthèse, Benjamin pose son camp « au cœur des tensions ». Sa pensée est le médium des extrêmes de son époque pour lesquels il n'y a ni choix ni médiation possible⁴⁷⁶. Le front commun d'une résistance littéraire, populaire, activiste, etc. doit générer ces tensions et arrêter de poursuivre l'unité *consensuelle* des pratiques, des opinions et des fins qui voilent l'ambiguïté et l'inusité du choc de différentes pensées, de la différence dans la pensée.

Voici donc le moment de présenter l'obliquité des voix de la liberté. Il a été établi que la nuit clandestine, présentée dans la lettre à Christian Rang, signifie la clôture de la seconde nature, c'est-à-dire le mystère des configurations/médiations objectives dont l'œuvre est l'expression en tant que vecteur de la Révélation. Cette vision met certainement l'emphase sur le caractère mythique de la nature en lien avec l'idéologie. Ce qui n'exclut pas, toutefois, que ces médiations soient aussi vues du point de vue de leur *charge* affective. Dans ce cas, est-ce que la seule liberté envisageable est la réalisation de sa propre hétéronomie et sa négation par la revendication polémique de sa propre pauvreté? Comme d'habitude, avec Benjamin, la réponse est équivoque : en un sens oui, mais en un autre, *non*.

La *tonalité* théologique de ses premiers essais force tout interprète à jongler avec des réflexes conditionnés par une époque qui transforme automatiquement toute forme de *présence* théologique

⁴⁷⁵ WOHLFARTH, Irving, « No-Man's-Land: On Walter Benjamin's "Destructive Character" » dans *Diacritics*, Johns Hopkins University Press, Vol. 8, No. 2 (Été, 1978), p. 49.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

en concepts sécularisés; il faut alors porter attention non seulement à la *fonction* opératoire d'une terminologie théologique, mais plus profondément à la signification de son *invocation*. Le « théologique » peut-il être réduit à la logique d'une idée régulatrice nécessaire au concept critique de rédemption, tel que le défend David Kaufman? Il explique dans un essai portant sur cette question chez Benjamin et Adorno, que la théologie est ce qui permet à Adorno de briser l'immanence de l'idéalisme⁴⁷⁷. Comme l'image de l'arc refermé le suggère, Adorno propose une théologie « inversée » dialectiquement articulée à l'histoire, lui permettant de fonder l'espoir d'une rédemption possible, de sauver le moment transcendant de l'expérience dans la priorité (conçue comme un *a priori*) accordée à l'expérience du non-identique. Dans cette perspective, la « rédemption » est une catégorie logique, un *a priori* qui prend la forme d'un postulat nécessaire à la raison « cherchant à prendre la mesure de l'aliénation du langage⁴⁷⁸ ». La *révélation* (en minuscule) benjaminienne et adornienne serait donc sécularisée, car elle occupe le rôle que la raison aurait dû occuper pour les penseurs des Lumières⁴⁷⁹. Si l'interprétation de Kaufman est à certains égards lumineuse, elle ravale l'écriture benjaminienne sous des catégories qui empêchent de montrer ce dont il est question ici. Françoise Proust, elle, montre qu'une sécularisation des concepts manque le propos de Benjamin qui cherche à reconnaître « la *présence* du théologique dans la modernité⁴⁸⁰ ». Seuls les concepts théologiques, qui sont les opérateurs de sa critique, peuvent faire face « à la situation d'exception » de la politique en arrachant à la modernité « ses plus vieux secrets⁴⁸¹ » : en montrant par exemple que même le concept de « désenchantement » est théologique – ce qui est par ailleurs le propos du *Trauerspielbuch*. L'argument de Proust cherche à sauver le « théologien » d'une conception qui le campe à l'exégèse des écritures saintes, alors que Benjamin est attentif à la créature qui tente de survivre à sa chute⁴⁸². Celle-ci défend donc l'idée d'une théologie sans théologie. Mais alors un peu comme Kaufman qui situe la pensée « rédemptrice » de Benjamin « entre deux mythes » (après la disparition de la doctrine sacrée, mais avant celle qui est à venir), Proust définit cette « athéologie » comme le redressement d'un matérialisme historique qui, en tant que construction théologique, « permet de penser l'histoire d'une manière matérielle », entre les

⁴⁷⁷ KAUFMAN, David, « Beyond Use, Within Reason : Adorno, Benjamin and the Question of Theology », *New German Critique*, n° 83, Special Issue on Walter Benjamin (Printemps – été, 2001) p. 154.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.161.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.171.

⁴⁸⁰ PROUST, Françoise, « Walter Benjamin et la théologie de la modernité » *Archives de sciences sociales des religions*, 40^e année, n° 89 (Jan. – Mar., 1995), p. 53

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 55.

deux « mythes » que sont devenues la vision théologique juive et la théorie marxiste⁴⁸³. Finalement, Daniel Payot écrit que la rédemption serait une idée « tout juste régulatrice » car son effectivité n'a aucune importance, son sens – la possibilité réelle de réconciliation du non-identique – ne retient rien de son contenu proprement théologique ; la venue du Messie. En concrétisant le contenu métaphysique *nié* et en le sauvant dans la matérialité du langage, ces expressions conservent un sens éthique qui migrent dans le geste⁴⁸⁴. Adorno explique que seul l'art radicalement spiritualisé demeure possible : il nomme Benjamin et Beckett comme les figures théoriques et poétiques qui évoquent l'idée que plus la spiritualisation est substantielle en art, plus elle renonce à l'esprit⁴⁸⁵. Ainsi, la liberté, la tâche, le possible sont à la fois l'objet du langage et son geste⁴⁸⁶; ils sont à la fois la négation des concepts théologiques que leur restitution négative dans un geste.

C'est à ce moment de la présentation que quelque chose dans le geste ne peut plus être présenté à même la dialectisation des termes théologiques. Il faut une autre terminologie que ce mémoire s'est efforcé à présenter. Avec Proust, Kaufman et Payot, il ne faut pas sous-estimer la pertinence de cette posture marginale qui redéfinit la théologie à partir de l'histoire et l'histoire à partir de la théologie, mais une conclusion trop rapidement esquissée finit toujours par « pencher » inévitablement vers le matérialisme historique en évacuant certaines invocations théologiques déconcertantes et pourtant souverainement réitérées par Benjamin.

Un exemple prégnant de cette posture vis-à-vis de la religion (de la tradition judéo-chrétienne) est présent dans l'essai « *Les Affinités électives* de Goethe », au sein duquel on peut voir apparaître le concept d'espoir que Benjamin formule à partir de sa critique de l'image de « l'étoile filante » qui tombe au-dessus des deux amants. Se posant contre la représentation de l'espoir comme foi dans la résurrection scellant l'immortalité de l'âme dans la mort, Benjamin entreprend de révéler l'origine de cette croyance en un concept d'espoir qui transcende toute expression, sentiment ou croyance autoréférentielle : l'espoir nous provient du « culte funéraire » et du souci que la

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁸⁴ Cf. *TE*, p. 375. « La clef de l'anti-art actuel qui culmine chez Beckett est peut-être l'idée de concrétiser cette négation ; d'extraire de la négation effrénée du sens métaphysique une signification esthétique. Le principe esthétique de la forme est en soi, grâce à la synthèse du formé, instauration de sens, même si – au niveau du contenu – le sens est rejeté. Dans cette mesure, quoi que dise et veuille l'art, il demeure théologie ; sa prétention à la vérité et son affinité avec la non-vérité ne font qu'une. »

⁴⁸⁵ *TE*, p. 136

⁴⁸⁶ PAYOT, *op. cit.*, p. 204.

communauté porte aux morts⁴⁸⁷. L'espoir est une émotion portée envers les *autres*. En affirmant ceci, Benjamin sauve la scène finale du roman en transposant l'expression non-intentionnelle ou allégorique de l'espoir dans « l'attitude du narrateur », c'est-à-dire dans l'attitude de *Johann Wolfgang von Goethe* envers les amants⁴⁸⁸. La croyance en l'immortalité est une réponse à l'expérience de la mortalité qui appelle à l'espoir d'un au-delà. En trouvant là son origine théologico-historique, Benjamin ne sécularise pas, simplement, le concept de rédemption dans un espoir terrestre : on peut se rappeler, défend Weigel, que le rythme du profane n'est *pas* l'espoir, mais bien le bonheur. L'espoir n'est donc pas le résultat d'une « foi » ou d'une « confession »; mais bien l'expression *du* messianique, c'est-à-dire « l'attitude de la communauté envers ses morts⁴⁸⁹ ». S'il n'y a pas de contenu de l'espoir, ce n'est donc pas parce qu'il est l'antithèse du mythe, sa négation, c'est bien plutôt la synthèse entre le mythe et la rédemption : l'espoir des sans espoir est l'allégorie de la communauté, c'est-à-dire l'aspect d'une œuvre d'art qui exprime ses croyances. Mais encore, il exprime moins une synthèse dialectique que l'« harmonie » – musicale – d'une multitudes de voix différentes qui n'ont pas d'espoirs. Et c'est bien le *complément* et la rencontre de ses voix, leur timbre, qui provoque l'image de la réconciliation :

Cette espérance, la plus paradoxale, la plus fugitive, émerge finalement de l'apparence de réconciliation comme se lève, au crépuscule, à mesure que le soleil éteint ses feux, l'étoile vespérale qui survivra à la nuit. Or cette lueur scintillante est celle de Vénus. (...) Ainsi l'espoir justifie, en fin de compte, l'apparence de réconciliation, et c'est le seul cas où l'on ne puisse dire avec Platon, qu'il soit absurde de vouloir l'apparence du Bien⁴⁹⁰.

Pour transcender l'apparence, s'arracher à elle « de vive force », il faut, semble-t-il, savoir la désirer, la vouloir. On peut donc dire que la négation déterminée du mythe sauve les termes théologiques, en nous ouvrant précisément à ce qui ne relève pas, en eux, de la dialectique : la tonalité de l'espoir, la tonalité affective du langage qui est le médium d'une *communauté*. Weigel met l'emphase sur cet au-delà (en minuscule) non plus comme l'expression sécularisée du mystère d'une œuvre, mais bien comme l'étoile désirante qui répond de l'exigence du langage, l'exigence de cette Nuit :

As a “ form of expression appropriate to the something of mystery in the exact sense of the term that indwells the work,” the symbole of the star signifies an acknowledgement both of

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁸⁸ *AEG*, p. 393.

⁴⁸⁹ WEIGEL, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹⁰ *AEG*, p. 393.

a domain of meaning that extends beyond poetry and that is not expressed in the presented event but rather in the stance (Haltung) of the narrator in the manner of representation.⁴⁹¹ »

En un sens radical, l'humain ne peut se rapporter à cette nuit atemporelle et inhumaine que de manière *spatiale* et intensive (ce que sont les harmonies et en même temps le désir de ces harmonies) : « Car, à quelque degré, tous les grands écrits, mais au plus haut point les Saintes Écritures, contiennent entre les lignes leur traduction virtuelle. La version interlinéaire du texte sacré est l'archétype ou l'idéal de toute traduction⁴⁹² », écrivait Benjamin dans son essai sur la traduction. Lorsque Benjamin a recours à des concepts spatiaux, interlinéaires, (ou « interliminaux⁴⁹³ ») et virtuels de la traduction, il ne les comprend pas *uniquement* à l'aune d'un concept négatif d'espace. Il faut tâcher de le voir à partir de tout ce qui, dans la terminologie de Benjamin, se rassemble autour de l'idée d'affinité : harmonie, complémentarité, parenté, amour, tonalité; bref, à partir de tout ce qui relève de l'infini spéculative du médium distincte de l'infini des contenus :

Mais, plus signifiant que ces formules qui semblent chercher en vain, dans le royaume d'une « sereine liberté rationnelle », ce royaume de Dieu où vivent ceux qui s'aiment, est le mot employé. En lui-même et pour lui-même « affinité » est bien le meilleur terme imaginable pour définir exactement, dans sa valeur comme dans ses fondements, le lien le plus intime qui puisse unir les hommes⁴⁹⁴.

Ce passage de « *Les Affinités électives* de Goethe » fonde dans le terme « affinité » l'ambiguïté de ce que peut signifier le fait de se rapporter à notre langage *amoureusement*. Effectivement, le terme « affinité » ne se laisse pas de signifier l'acte d'élire (*Wahl*), qui est naturel (ou qui relève de la seconde nature), mais « chaque fois que l'affinité devient l'objet d'une décision, elle transcende le niveau de l'élection⁴⁹⁵ ». Cette décision (*Entscheidung*) est ce qui motive les critiques et les traductions de Benjamin, tout autant que le geste polémique de Kraus. Selon Weigel ce concept de décision décrit

⁴⁹¹ WEIGEL, *op.cit.*, p. 86.

⁴⁹² *TT*, p. 262. On ne peut manquer de souligner, en complément, que cette citation fait référence à la culture juive de la traduction. Kahn souligne qu'elle pourrait faire signe vers le Targoum, « c'est-à-dire la traduction en araméen du texte sacré hébreu », qui ne serait pas une traduction littérale, mais bien des commentaires du texte. Cf. KAHN, *op. cit.*

⁴⁹³ Le terme est emprunté à l'étude de Marilyn Gaddis Rose *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*, dans laquelle elle s'inspire notamment de la philosophie de Benjamin afin de formuler la pertinence d'une « lecture stéréoscopique » de l'original et de la traduction d'une œuvre, entre lesquels s'ouvre alors un « espace interliminal » : entre l'œuvre et la traduction se trouve un « texte interliminal » « qui n'est pas écrit, mais peut être paraphrasé. » Nicole côté explique que la présence de l'original aux côtés de la traduction forcerait le lecteur à « réagir à la traduction, en trouvant sa propre traduction », ce qui, ultimement, redéfinit encore une fois les limites de l'œuvre. « Cette "interliminalité" serait le don de la traduction aux lecteurs puisqu'elle oblige à une certaine critique, la traduction et la critique littéraires étant toutes deux liées à la production de textes seconds, dérivés. » CÔTÉ, Nicole. Marilyn Gaddis Rose. *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*. Manchester, St. Jerome Publishing, (Coll. « Translation Theories Explained »), 1997. *Diachronie et synchronie*, Vol. 11, numéro 1, (1er semestre 1998), p. 252.

⁴⁹⁴ *AEG*, p. 375.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

le moment transcendant du mariage (dans l'essai sur Goethe), c'est-à-dire la continuité *divine* de l'amour qui complète l'amour profane inachevé (qui relève d'Éros)⁴⁹⁶. La décision est l'irruption de la théologie dans l'histoire, ce qui arrache le mariage (ou la traduction) de sa compréhension comme institution (ou règles conventionnelles). Si Benjamin situe dans le langage de Kraus⁴⁹⁷, dans sa technique⁴⁹⁸, le moment où quelque chose comme un humanisme réel apparaît, c'est bien parce que son geste témoigne de cette double nature « démonique » de l'homme.

Personne n'a plus parfaitement dissocié le langage de l'esprit, personne ne l'a plus étroitement lié à l'Éros, que ne l'a fait Kraus dans cette maxime : « Plus on regarde un mot de près, plus il vous regarde de loin. » Voilà un exemple d'amour platonique du langage. Or la seule proximité à laquelle le mot ne peut échapper est la rime. Le rapport primitif, érotique, entre proximité et éloignement s'exprime ainsi dans le langage de Kraus en tant que rime et nom. Rime, le langage remonte du monde de la créature ; nom, il élève toute créature jusqu'à lui⁴⁹⁹.

À partir de ceci, il devient clair qu'on ne peut plus comprendre le sauvetage critique, ou encore son utopie, uniquement du point de vue du matérialisme historique. Certes, la découverte d'un « homme en devenir » s'enracine dans l'espace de l'humanité et sa « lutte pour la libération », contre l'exploitation et la misère, passe par une « émancipation matérialiste par rapport au mythe ». Mais, aux dires de Benjamin, cette forme d'émancipation n'est venue que tardivement dans l'œuvre de Kraus : Benjamin situe alors l'origine de sa lutte pour un humanisme réel dans la « force de son désespoir » qui espérait que quelque chose de son époque survive⁵⁰⁰. La force de ce désespoir est ce qui résonne dans le nom qui appelle le mot, l'arrache de son contexte pour le détruire : « Un seul vers, qui n'est même pas de lui, suffit à Kraus pour descendre en sauveteur dans cet enfer⁵⁰¹ », écrit Benjamin. La force du désespoir de l'ange (ou du démon) – on peut penser à l'image de l'*Angelus novus* de la neuvième thèse⁵⁰² ou à l'être inhumain (*Unmensch*) « combinaison de l'anthropophage et

⁴⁹⁶ WEIGEL, op. cit., p. 93.

⁴⁹⁷ Karl Kraus est un polémiste autrichien dont Benjamin admire le manque de vergogne qui compromet tout son être en s'exposant publiquement et en ne manquant pas de citer toutes les phrases débiles contenues dans les chroniques journalistiques.

⁴⁹⁸ Dans « Critique de la violence », Benjamin parle de la « culture du cœur » qui fournit aux hommes les « moyens purs » de la résistance qui relève alors d'un « accord » ou d'une « entente » dont l'unique lieu possible est le langage. Benjamin conçoit cette technique comme une solution médiate qui ne renvoie « jamais directement à l'apaisement des conflits d'homme à homme, mais passe toujours par la voie des choses concrètes ». Cf. BENJAMIN, Walter, « Critique de la violence », dans Œuvre I, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essai », 2000, p. 227.

Cf. *Ibid.*, p. 227

⁴⁹⁹ *KK*, p. 265-266.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 267.

⁵⁰² Cf. *SCH*, p. 434. Cette thèse est certainement la plus connue de Benjamin. L'Ange de l'histoire emporté par la tempête du Progrès tourne le dos à l'avenir, regarde en s'éloignant cette amoncellement de ruine qui est notre histoire.

de l'enfant »⁵⁰³ – est aussi celle qui animait le *Trauerspiel*. Ce n'est pas pour rien que, dans une lettre à Scholem, Benjamin écrit : « Il ne fait aucun doute qu'entre l'illustration des vieux livres d'enfants et celle des recueils d'emblèmes il existe toutes sortes de relation⁵⁰⁴. » Mettre l'accent sur la surface, sur le médium ou encore sur la couleur des livres d'enfant, ce n'est pas mettre l'accent sur une forme d'imitation de la nature fondée sur sa ressemblance pure et simple : le livre n'apprend pas à l'enfant à reconnaître l'identité entre l'objet reproduit et l'objet réel. Plutôt, il montre que la seule preuve de cette reconnaissance est que l'enfant arrive à énoncer à sa manière : s'il lui manque des mots, alors il en demandera le nom⁵⁰⁵.

La muette injonction à les décrire [que les images] adressent à l'enfant éveille en lui le mot. Mais dès lors que l'enfant décrit ses images en mots, il les décrit en pensée. (...) Il habite dans ces images. Leur surface n'est pas, comme celles des œuvres d'art, un *noli me tangere*, elle ne l'est ni en soi, ni pour l'enfant. (...) L'enfant y insuffle de la poésie. Et c'est ainsi que lui vient, selon le second sens, matériel, du verbe *beschreiben*, sa prédilection à couvrir ses images d'écriture.

C'est ce que sont les allégories baroques et modernes : en étant d'abord les images purement reproduites des vieux symboles qu'on ne peut plus *toucher*, l'allégorie initie l'enfant à la langue et à l'écriture en le faisant participer à sa création : l'écriture est aussi un gribouillage *sur* le symbole, comme une surimpression ou une *Joconde* à moustache. Pour que quelque chose survive à une époque, il faut la rendre audible, même si ses harmonies ne sont que du « *noise* ».

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁰⁴ C, p. 311. (Lettre à Gerhard Scholem 5 mars 1924)

⁵⁰⁵ F, *fr.* p. 79, p. 144.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages et essais de Walter Benjamin

BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1985, 336 p.

- *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1986, 188 p.
- *Correspondance I : 1910-1928*, Gershom Scholem et Theodor W. Adorno (Éds.), Paris, Aubier Montaigne, 1979.
- « Sur le programme de la philosophie qui vient », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 179 à 197.
- « Sur le langage en général et sur le langage humain », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 142 à 165.
- « Sur la tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 244 à 262.
- « *Les Affinités électives* de Goethe », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 274 à 394.
- « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 91 à 124.
- « Critique de la violence », dans *Œuvre I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essai », 2000, p. 227.
- « Fragment théologico-politique », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 263 à 265.
- « Destin et caractère », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 198 à 209.
- « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 364 à 372.
- « Sur le pouvoir d'imitation », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 359 à 363.

- « Franz Kafka : Pour le dixième anniversaire de sa mort », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 410 à 453.
- « Karl Kraus », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 228 à 273.
- « Paris, capitale du XIXe siècle (Exposé de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 44 à 66.
- « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 427 à 443.
- *Fragments. Philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Librairie du Collège International de Philosophie », 2001, 302 p.
- « Zentralpark », dans *Charles Baudelaire*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2002 pp. 209 à 251.
- *Paris capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2009, 974 p.
- *Sens unique*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, 218 p.

2. Littérature secondaire sur Walter Benjamin

- ADORNO, Theodor W. « Portrait de Walter Benjamin », dans *Sur Walter Benjamin*, Paris, Gallimard (Allia), coll. « Folio/Essais », 1999, 237 p.
- ASMAN, Carrie L. « Theater and Agon/Agon and Theater: Walter Benjamin and Florens Christian Rang », *MLN*, Vol. 107, No. 3, (Avril 1992), pp. 606 à 624.
- BÉGOT, Jacques-Olivier. *Walter Benjamin : L'histoire désorientée*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2012, 268 p.
- BERDET, Marc. *Walter Benjamin : La passion dialectique*, Paris, Armand Collin, 2014, 303 p.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics : Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York, The Free Press, 1977, 335 p.
- CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin : The colour of experience*, London, New York, Routledge, 1998, p. 167 p.

- CIANTELLI, Veronica. « La magie de la matière : Perception et expérience dans les premiers écrits de Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin*, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2013 pp. 360 à 364.
- COWAN, Bainard. « Walter Benjamin's Theory of Allegory », *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, (Hiver 1981), pp. 109 à 122.
- DE LAUNAY, Marc. « Expérimentation, expérience et expérience esthétique », dans Lavelle (dir.), *Walter Benjamin*, Paris, L'Herne, coll. « Les Cahiers de l'Herne », 2013, p. 139 à 144.
- DE MAN, Paul. « 'Conclusions' Walter Benjamin's 'The task of the Translator' », Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983, dans *The Resistance to Theory*, London, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Littérature », Volume 33, 1986, pp. 73 à 105.
- HAMACHER, Werner. « Intensive Languages », *MLN*, vol. 127, n° 3, (avril 2012), pp. 485 à 541.
- HANSSEN, Beatrice. « Philosophy at Its Origin : Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels », *MLN*, Vol. 110, No. 4, Comparative Literature Issue, (septembre 1995), pp. 809 à 833.
- HÄRLE, Clemens-Carl. « Walter Benjamin : Art et langage », *Le Cahier (Collège international de philosophie)*, vol. 3, 1987.
- KAHN, Robert. « “Une volonté explosive de bonheur” : Walter Benjamin et l'Eros de la traduction », *Loxias*, Loxias 29, [En ligne], Articles, mis en ligne le 18 avril 2013, consulté le 5 février 2017. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6181>
- KAUFMAN, David, « Beyond Use, Within Reason : Adorno, Benjamin and the Question of Theology », *New German Critique*, n° 83, Special Issue on Walter Benjamin (Printemps – été, 2001) pp. 151-173.
- LAVELLE, Patricia. *Religion et histoire : Sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2008, 310 p.
- LEHMAN, Robert S. « Allegories of Rending: Killing Time with Walter Benjamin », *New Literary History*, Vol. 39, No. 2, Reading, Writing, and Representation, (printemps 2008), pp. 233 à 250.
- MANESSE, Laurence. « Autour du concept d'expérience chez Walter Benjamin : Expérience esthétique – expérience authentique », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 18 avril 2013, consulté le 22 août 2017. URL : <http://appareil.revues.org/1172>.
- MENNINGHAUS, Winfried. « Walter Benjamin's Exposition of the Romantic Theory of Reflection », dans *Walter Benjamin and Romanticism*, New-York, London, Bloomsbury Publishing, coll. « Walter Benjamin Studies », 2002, p. 19 à 50.
- MONNOYER, Jean-Maurice. « Philosophie de la critique et teneur de vérité », dans *Walter Benjamin :*

Critique philosophique de l'art, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Débats philosophiques », 2005, pp. 115 à 142.

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin : Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu, esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2006, 866 p.

PROUST, Françoise, « Walter Benjamin et la théologie de la modernité » *Archives de sciences sociales des religions*, 40^e année, n° 89 (Jan. – Mar., 1995), pp. 53 à 59.

ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art, La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1992, 348 p.

WEBER, Samuel. « Genealogy of Modernity : History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play », *MLN*, vol. 106, n° 3, (avril 1991) pp. 465 à 500.

— *Benjamin's -abilities*, Cambridge et London, Harvard University Press, 2008, 362 p.

WEIGEL, Sigrid. *Walter Benjamin : Images, the Creaturely, and the Holy*, Standford University Press, 2013, 273 p.

WOHLFARTH, Irving. « No-Man's-Land: On Walter Benjamin's "Destructive Character" » dans *Diacritics*, Johns Hopkins University Press, Vol. 8, No. 2, (1978), pp. 47 à 65.

— « L'attendant, le venant, le pensant, l'écrivain, le lisant, le voyant, le noyant, le sauvant, le maintenant... sur quelques types d'illumination profane chez Walter Benjamin », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 3, n° 79, (2013), pp. 343 à 362.

3. Autres ouvrages et textes cités

ALEXANDER. W. M. « Johann Georg Hamann : Metacritic of Kant », *Journal of the History of Ideas*, vol. 27, n° 1, (1966), pp. 137 à 144.

ALLAIRE, Suzanne. « Le langage dans *L'Innommable* : Entre parole et silence », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 10, L'affect dans l'œuvre beckettienne, Amsterdam – New York, Rodopi, 2000, pp. 117 à 128.

ADORNO, Theodor W. « L'idée d'histoire de la nature », dans *L'Actualité de la philosophie : Et autres essais*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2008, pp. 31 à 55.

— *Théorie esthétique*, Klincksieck, 2011, 514 p.

— *Dialectique négative*, Paris, Payot et Rivages, 2003, 533 p.

BECKETT, Samuel. *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953/2004, 210 p.

- BLEICH, David. *The materiality of Language : Gender, Politics, And the University*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2013, 557 p.
- CÔTÉ, Nicole. Marilyn Gaddis Rose. Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis. Manchester, St. Jerome Publishing, (Coll. « Translation Theories Explained »), 1997. *Diachronie et synchronie*, Vol. 11, numéro 1, (1er semestre 1998), p. 252.
- DUPOND, Pascal. « La question du sujet dans la philosophie kantienne », *Philopsis*, Skepsis, Delagrave, [En ligne], mis en ligne le 28 février 2008, consulté le 22 août 2017. URL : http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_kant_critique_sujet_dupond.pdf.
- GODEAU, Florence. « Figures d'exclus, figures exclues chez Franz Kafka et Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 20, Des éléments aux traces : Elements and Traces, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, pp. 347 à 358.
- « “Der Bau” de Franz Kafka et *L'Innommable* de Samuel Beckett : Êtres en mal d'âtres », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000, Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000, Amsterdam – New York, Rodopi, 2001, pp. 84 à 91.
- HAMANN, Johann G. *Aesthetica in nuce, Métacritique du purisme de la raison pure et autres textes*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2001, 160 p.
- JARVIS, Simon. « The coastline of experience - Materialism and metaphysics in Adorno », *Radical Philosophy*, vol. 85, (sept./oct. 1997), pp. 7 à 19.
- *Adorno : A Critical Introduction*, Polity Press, 1998, 283 p.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1944/2008, 584 p.
- *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion (Aubier), 1995, 540 p.
- KRÄMER, Sybille. *Medium, Messenger, Transmission, An approach to Media Philosophy*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015, 269 p.
- MAJETSCHAK, Stefan. « De la parole et de l'écoute du verbe », dans *Aesthetica in nuce, Métacritique du purisme de la raison pure et autres textes*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2001, pp. 7 à 27.
- MAPP, Nigel. « No Nature, No nothing: Adorno, Beckett, Disenchantment » dans *Adorno and Literature*, Continuum International Publishing Group, (2006), pp. 159 à 170.
- MÉVEL, Yann. *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, 433 p.

PAYOT, Daniel. « Messianisme et utopie : la philosophie et le « possible » selon T. W. Adorno », *TUMULTES*, n°17-18, (2001/2-2002/1) pp. 179 à 205.

RENAUT, Alain. « Présentation » à la *Critique de la faculté de juger*, Paris, Flammarion (Aubier), coll. « Garnier Flammarion/Philosophie », 1995, pp. 7 à 81.

WALSER, Robert. « Hölderlin », dans *Sur quelques-uns et sur lui-même*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1993, 165 p.