

La modernité entre passé et avenir

Marie-Noëlle Ryan

Number 31, February–March–April 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20001ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Ryan, M.-N. (1988). La modernité entre passé et avenir. *Nuit blanche*, (31), 46–49.

LA MODERNITÉ ENTRE

Avant de devenir membre de l'École de Francfort en 1935, Walter Benjamin avait fait des études de philosophie et déposé une thèse sur l'origine du drame baroque allemand, thèse refusée par l'université de Francfort. Cet échec lui interdisant la carrière universitaire, Benjamin se remit un temps au journalisme, ce qui lui permit de faire des rencontres décisives (notamment avec Brecht) dans l'élaboration de sa pensée. Marc de Launay, rédacteur en chef de la Revue de métaphysique et de morale et chercheur au CNRS, nous parle de Walter Benjamin.

Nuit blanche — En quoi la démarche de Benjamin a-t-elle pu être en son temps si différente de celle de la critique littéraire traditionnelle?

Marc de Launay — D'abord, il a combiné la démarche de la critique littéraire avec celles de l'esthétique et de la sociologie, méthode que Lukács a introduite. Mais une des originalités propres à la démarche benjaminienne vient de ce qu'elle s'est intéressée à des objets qui lui étaient tout à fait contemporains ou immédiatement antérieurs, soit, en gros, à la modernité. Et cela non seulement dans les arts, mais dans les objets du quotidien, les changements des techniques, de la vie urbaine en général. Il a été un des premiers à parler des effets des nouveaux moyens techniques sur les œuvres d'art, à tenir la photographie pour une forme artistique, à analyser le phénomène de la radio, etc. D'autre part, Benjamin ne voulait pas considérer la critique d'art sous l'angle du simple commentaire et faire des œuvres autant de prétextes à conforter la tradition, cela à une époque où la critique se contentait encore de fonder son commentaire sur des autorités des XVIII^e et XIX^e siècles. En Allemagne, par exemple, on avait fait de Goethe et de Schiller des objets d'autorité culturelle, on les avait si bien sacralisés qu'on ne pouvait plus en faire la critique. Benjamin voulait, quant à lui, ouvrir les œuvres sur elles-mêmes, saisir leur *contenu de vérité* et déceler la rupture qu'elles inaugurent par rapport à une tradition jusqu'alors généralement pensée en termes de continuité. La «révolution» qu'il a opérée, et Adorno à sa suite, est encore d'actualité, car si les gens sont devenus à peu près familiers des démarches critiques vis-à-vis des chefs-d'œuvre du passé, ils sont encore assez impuissants devant les œuvres qui leur sont contemporaines, parce qu'elles ne sont pas encore inscrites dans une tradition qui permette de les reconnaître.



PASSÉ ET AVENIR

Walter Benjamin

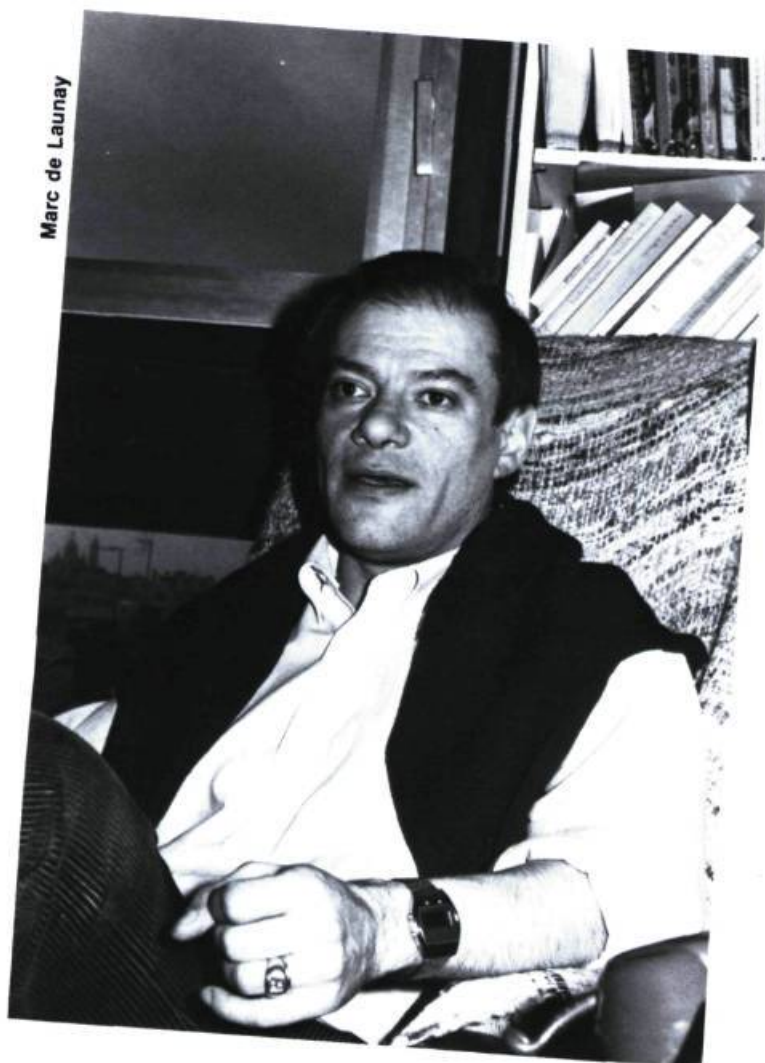
N.B. — C'est Benjamin qui a forgé cette idée de «contenu de vérité» des œuvres, qu'on retrouve aussi chez Adorno?

M. de L. — Oui, Benjamin a eu l'idée de substituer au commentaire ce qu'on appelle une lecture immanente, c'est-à-dire non plus aborder les œuvres de l'extérieur (par leur généalogie ou leurs effets) mais de l'intérieur, depuis leur propre démarche, leur vérité intrinsèque en rapport avec la réalité sociale à laquelle elles répondent ou qu'elles anticipent. Ça consiste, par exemple, à lire *Les affinités électives* de Goethe à partir de la démarche goethéenne des affinités électives et en rapport avec la question juridique du mariage. La lecture immanente montre en quoi l'œuvre déroge à la tradition, en quoi elle fait travailler son matériau dans une autre direction, la sienne, et quelle rupture elle représente à travers une continuité qui n'est qu'apparente. C'est une méthode très difficile à manier, qui demande évidemment une grande familiarité avec les œuvres, mais aussi beaucoup de finesse et de délicatesse dans la perception de la réalité où elles s'inscrivent. L'attitude de Benjamin était en quelque sorte celle d'un psychanalyste à l'égard du discours inconscient que le passé nous tiendrait à travers les œuvres: si on ne tient compte que de l'intention manifeste des œuvres, on est comme le psychanalyste qui ne ferait attention qu'au discours manifeste et non au discours latent. Benjamin s'intéressait, comme à autant d'énigmes, à la part de rêve étrange que le discours peut évoquer mais que l'analyse évacue. Sa sensibilité le rendait attentif aux marges de l'histoire et curieux de tous les objets où elles se manifestaient. Il était d'ailleurs un collectionneur compulsif, de jouets notamment, et était un véritable bibliomane. Il a écrit un texte étonnant là-dessus, «Je déballe ma bibliothèque». Il collectionnait des ouvrages de fous plus particulièrement, dans lesquels il cherchait à saisir tout ce qui fait la complexité d'une sensibilité, visant une utopie qui évacue toutes les médiations qui freinent le désir, dans un ensemble historique donné.

N.B. — Les œuvres d'art ne se présentaient-elles pas précisément comme des énigmes à déchiffrer pour Benjamin?

M. de L. — Tout à fait. L'énigme (que le travail du critique devait mettre à jour, sans nécessairement pouvoir la résoudre) n'est pas seulement un *jeu* de l'artiste qui, par auto-ironie, dérision ou provocation, se serait simplement amusé à construire dans son œuvre un secret dont il aurait les clés. L'œuvre d'art est une énigme parce qu'elle est toujours le point d'articulation entre, d'une part, l'héritage d'une tradition mythologique, archaïque, et, d'autre part, la reprise de ce fond mythologique par une culture rationnelle. En résumé, cette énigme, c'est le passé récurrent. Et puisque l'œuvre-énigme est destinée à un public, elle est donc aussi tendue vers le futur, dans un horizon messianique. C'est ça que Benjamin nommait le *Jetztzeit*, le moment d'une contradiction au présent. L'œuvre d'art véhiculerait donc des contenus archaïques ou théologiques inaperçus, et la tâche de la critique serait de montrer comment l'œuvre modifie ces contenus théologiques, et même dans leur négation. Tâche incroyablement compliquée que Benjamin n'aura pas toujours su réussir. ▶





Chargé de recherches en philosophie au CNRS, Marc de Launay a traduit de l'allemand les philosophes Habermas, Adorno, Kant et Nietzsche (notamment le tome 5 des *Œuvres philosophiques complètes de ce dernier* pour Gallimard, 1982). Il est le rédacteur en chef de la *Revue de métaphysique et de morale* et a collaboré à la livraison de la *Revue d'esthétique* consacrée à Benjamin.

N.B. — Malgré les attaques et les rejets de la modernité, ces contenus mythologiques ou théologiques venus du fond des traditions n'auraient donc été liquidés qu'en apparence?

M. de L. — C'est en tout cas, à mon avis, une des intuitions les plus originales et les plus puissantes de Benjamin. Cette intuition permet notamment d'éclairer le phénomène des avant-gardes et leur virulence, et de montrer que, même si l'on croyait que la littérature était débarrassée des vieilleries du XVIII^e et de la religion, et qu'on écrivait donc en pleine euphorie moderniste et athée, les contenus mythologiques n'en étaient pas pour autant véritablement détruits. Plus cette part théologique, transmise de manière sécularisée, est intégrée sans que nous en ayons conscience, plus le mythe devient menaçant, parce qu'il continue de vivre, incrusté dans l'œuvre comme une vie secrète, à l'abri de la réfutation, puisqu'on ne voit plus la manière dont il est alors présent. Si le XX^e siècle est celui de la science, de la modernité technologique, de l'athéisme tranquille, il est aussi celui des régressions idéologiques les plus atroces qu'on ait vues dans l'histoire. Exemples: des gens ont pu croire à un mythe justifiant l'extermination d'une partie de la population qui les entourait; la banalisation de la violence a atteint un niveau jusqu'alors inégalé. Mais ce qui est très frappant, c'est que ce fond mythique violent co-existe avec une sécurité et un confort qu'on

n'a jamais vus non plus. Pour Benjamin, il fallait *penser le choc*, cette confrontation de contradictions, et non l'impossible synthèse. Et il a essayé de le faire jusque dans son écriture. Ses nouvelles, récemment traduites au Seuil, en sont un bon exemple.

N.B. — Il faut donc lire Benjamin de la même manière qu'il abordait lui-même les œuvres, mais la réception actuelle donne parfois l'impression qu'on s'en sert peut-être un peu vite.

M. de L. — C'est sûr qu'il est un peu «à la mode» actuellement, on en fait tour à tour une sorte de rabbin marxiste, le défenseur d'un art un peu élitiste, un théoricien difficile de la critique, ou l'on ne retient de lui que ses œuvres littéraires, ou encore on cherche chez lui une sorte de supplément d'âme théorique pour littérature en mal de critique. Mais tout ça n'a pas encore épuisé le charme qu'il exerce indiscutablement, et qui vient du fait que nous reconnaissons tous confusément, d'une manière ou d'une autre, qu'il met le doigt sur quelque chose de tout à fait essentiel au XX^e siècle, que l'on n'a pas encore correctement identifié parce qu'on a négligé de garder des liens avec cette culture théologique qui était encore jusqu'au milieu du siècle une évidence pour les écrivains, artistes et compositeurs — chez Wagner, par exemple, le contenu mythologique mobilise un contenu théologique, non pas destiné à réfuter la mythologie mais plutôt à la renforcer. Les gens s'ennuient devant les tableaux, les livres, les concerts. On observe bien les réactions nostalgiques à l'égard de tout ce qui est immédiatement antérieur. On remet compulsivement sur pied les modes d'avant-hier, comme si aujourd'hui, à l'époque de la modernité triomphante, on n'allait jamais en avant qu'en faisant deux pas en arrière. Et le slogan de post-modernité n'a en rien aidé à comprendre ce phénomène de récurrence permanente. Or il n'y a récurrence que parce qu'une énigme, justement, n'a pas été résolue. Faute d'avoir bien vu comment la dimension mythologique joue un rôle dans la constitution même de la modernité depuis le XVII^e siècle, faute d'avoir pris des précautions dans l'exclusion pure et simple de la théologie, on a affaire à ce qu'on appelle le *retour du refoulé*, signe, comme on sait, d'une crise grave. ■

Propos recueillis par Marie-Noëlle Ryan

Pierre Missac
PASSAGE DE WALTER BENJAMIN
Seuil, 1987; 24,95 \$

La *Bibliographie critique générale* sur Benjamin comprend 185 pages. Voici un autre titre qui nous invite à aborder celui qui fut en son temps le plus grand critique littéraire et sociologue d'Allemagne à travers ses préoccupations intellectuelles — le temps, la composition, le jeu, la lecture, l'architecture de verre et sa symbolique, la photographie et le cinéma, etc. En somme, M. Missac a choisi de nous plonger par la fragmentation dans une œuvre dont le caractère s'est révélé de plus en plus parcellaire et partiel à mesure que son auteur avançait en âge.

Ce butinage d'exégète, à l'image même de la méthode (ou de la non-méthode de Benjamin), s'il permet parfois de faire mouche, a cependant l'inconvénient de nous laisser un portrait quelque peu éclaté de l'intel-

lectuel allemand, portrait que les intéressés auront avantage à recomposer à l'aide d'ouvrages complémentaires.

Cela posé, admis, accepté, on éprouvera quand même un plaisir certain à s'aventurer dans le collage de Pierre Missac qui sait mettre le doigt sur l'ambiguïté intellectuelle d'un homme qui cherchait à concilier la théologie et le matérialisme, dont l'attachement sincère à la méthode dialectique ne l'empêchait pas de marquer le pas sur Karl Marx en ce domaine, et qui, à trop vouloir se limiter à comprendre le monde, s'interdisait par là même de participer concrètement à sa transformation. Usé avant l'âge, exilé perpétuel, Walter Benjamin devait finir par envisager l'histoire sous un angle extrêmement défaitiste et catastrophiste. D'où cette obsession qui était sienne d'arrêter le temps, d'arrêter l'histoire et que la plume de M. Missac se montre habile à lier au suicide de l'écrivain, en septembre 1940, au moment où il cherchait à fuir le fauve nazi.

Visiblement sympathique à Walter Benjamin, subjugué même par sa personnalité aux multiples facettes, Pierre Missac n'en conforte pas moins cette vision de l'intellectuel allemand: un penseur météorique qu'on retiendra sans doute davantage pour ses remarquables intuitions que pour la valeur d'ensemble de son œuvre.

Richard Tardif

Outre les deux ouvrages que Richard Tardif a lus pour nous, les références à Walter Benjamin sont nombreuses. De lui on pourra même lire des nouvelles, Rastelli raconte (Seuil, 1987) que l'éditeur a fait suivre d'un texte théorique, «Le narrateur». En poche: Charles Baudelaire (Petite bibliothèque Payot n° 399), Essais (Médiations n° 240-241). Ajoutons-leur sa correspondance avec Adorno et Gershom Scholem chez Aubier-Montaigne (1980), Origine du drame baroque allemand et Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand (Flammarion, 1985 et 1986). Enfin, Bourgois a édité l'an dernier Trois pièces radiophoniques. Beaucoup d'écrivains ont écrit sur Benjamin, notamment Blanchot, Bloch, Arendt, Derrida, Klossowski, Lacoste, Monnier et Rolf Tiedemann (Études sur la philosophie de Walter Benjamin, Actes sud, 1987).

Walter Benjamin LE CONCEPT DE CRITIQUE ESTHÉTIQUE DANS LE ROMANTISME ALLEMAND Flammarion, 1986; 29,50 \$

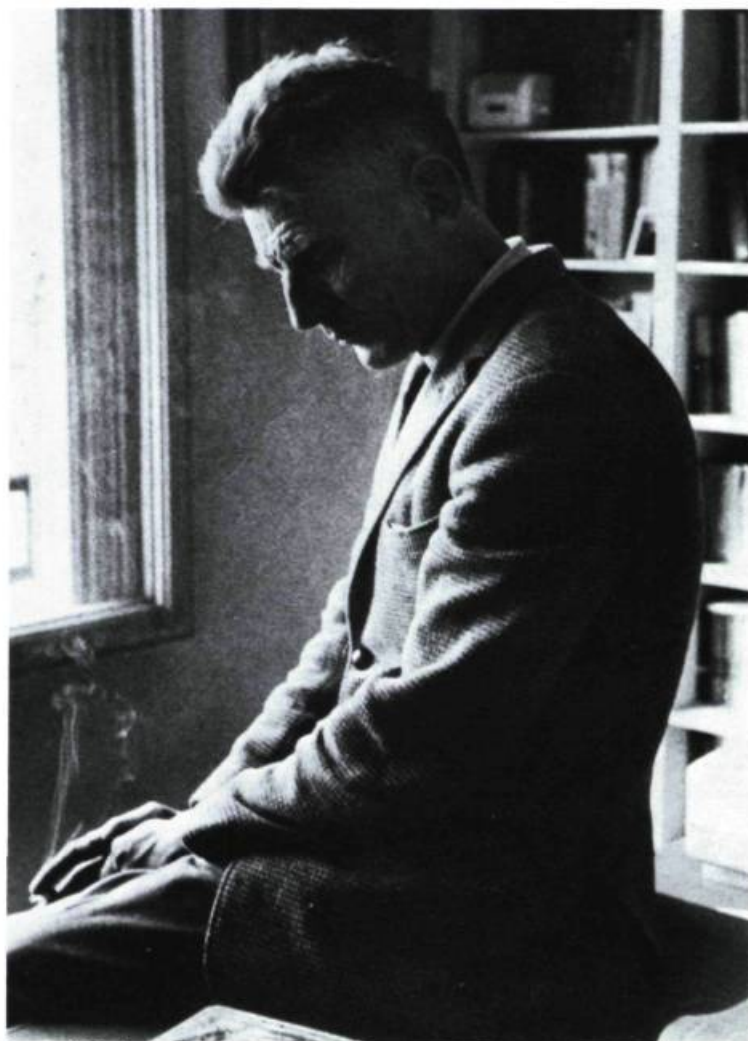
On aurait aimé que la perspective soit plus large. Mais peut-on en exiger tant d'une œuvre de jeunesse qui s'avère, en plus, être une thèse de doctorat? Cette courte étude ne cherche pas à présenter l'essence historique du romantisme allemand du début du XIX^e siècle. Walter Benjamin se borne à considérer *in se* le système philosophique et esthétique des romantiques allemands, principalement à travers les écrits de Friedrich Schlegel et Novalis.

Après avoir montré en quoi les romantiques se rattachent à Kant et à Fichte et en quoi ils s'en distinguent, Benjamin s'attarde à démêler l'écheveau d'un système théorique — celui de la critique d'art — qui n'a jamais fait l'objet d'un exposé formel par ses auteurs. Les romantiques allemands n'envisageaient nullement la critique comme foncièrement normative et généralement négative. Pour eux la critique faisait partie intégrante de l'œuvre d'art; c'était sa tâche de continuer l'œuvre en en extrayant le noyau universel pour révéler

ce qu'elle avait d'absolu, de pur, et cela strictement sur le plan formel. Car en dépit d'un verbe par trop ésotérique (qui a encore cours aujourd'hui dans certaines chapelles de philosophes), Walter Benjamin montre bien comment, pour les romantiques allemands, «l'idée de l'art est l'idée de sa forme».

Et c'est dans ce formalisme exacerbé, drapé de mysticisme, qu'il découvre les limites théoriques des romantiques allemands, ceci pour les confronter à Goethe qui, lui, n'en avait que pour le contenu. Arrivé là, il ne restait plus à Benjamin qu'à conclure que le problème fondamental de la philosophie de l'art est celui du rapport entre la forme et le contenu. Comme quoi, avec le recul, les œuvres de jeunesse ont aussi l'intérêt d'éclairer l'évolution ultérieure de leur auteur puisque cette question devait préoccuper Benjamin toute sa vie.

Richard Tardif



Samuel Beckett

Né d'une famille juive berlinoise, Walter Benjamin (1892-1940) a écrit un premier essai sur Hölderlin, dès 1914 (publié en 1955 seulement). Cinq ans plus tard, il soutient sa thèse sur le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand. Déjà marqué par ses rencontres avec le philosophe Ernest Bloch, le poète C.F. Heinle et le professeur de mystique juive Gershom Scholem, Benjamin rencontre Theodor Adorno et Max Horkheimer en 1923. L'échec de sa nouvelle thèse sur le drame baroque allemand l'oblige à vivre désormais de journalisme et de contrats de recherche. L'arrivée au pouvoir d'Hitler le contraint à l'exil, d'abord à Paris où il rencontre Bataille et Klossowski, puis à Ibiza et au Danemark, chez Bertolt Brecht, dont l'influence sera décisive sur sa pensée. De nouveau en France et se croyant à tort inquiété par la Gestapo (un officier lui ayant fait croire à son arrestation imminente), il se suicide à Port-Bou, le 27 septembre 1940.