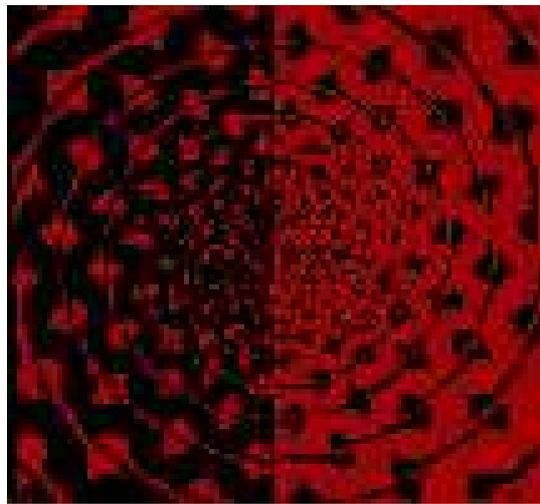


Les Carnets du Centre de Philosophie du Droit



Titre: **La construction de l'histoire chez Walter Benjamin.
L'héritage de Fichte et des Romantiques d'Iéna.**

Auteur: **Élise Derroitte**

N° **148**

Année : **2009**

© CPDR, Louvain-la-Neuve, 2009

This paper may be cited as :Elise Derroitte , «La construction de l'histoire chez Walter Benjamin. L'héritage de Fichte et des Romantiques d'Iéna. », in Les Carnets du Centre de Philosophie du Droit, n°148, 2009.

La construction de l'histoire chez Walter Benjamin. L'héritage de Fichte et des Romantiques d'Iéna

La question de la critique est une question centrale dans l'œuvre de Benjamin. D'abord objet d'étude dans sa thèse sur le romantisme allemand, elle devient ensuite une véritable méthode épistémologique de sa philosophie. Cette méthode comporte deux enjeux distincts : d'une part, la lutte contre l'ontologisation de l'art et, d'autre part, la construction d'une philosophie de l'histoire basée sur un principe de création.

Afin de comprendre comment la critique benjaminienne s'attribue ces prérogatives, nous allons en premier lieu tenter de reconstruire la genèse de ce concept dans l'œuvre de Benjamin en nous intéressant à ses premiers travaux.

Initialement fondée sur le concept fichtéen de réflexivité, la critique, telle que Benjamin va la construire, s'appuie sur l'appropriation qu'en feront les Romantiques d'Iéna dans leur théorie esthétique. Afin de reconstruire son progrès dans les œuvres de Benjamin, nous devons montrer comment ce concept intervient dans ses premiers écrits.

Pour commencer, Benjamin s'intéresse à la question de la réflexion chez Fichte qui sert d'amorce à la théorie critique des Romantiques. Pour le

philosophe idéaliste, la réflexivité détermine la forme du penser. Dans la première *Wissenschaftslehre*¹, la réflexion est la forme de l'intelligence qui faisant retour sur elle-même précède la connaissance objective de la science. Elle est l'opération de la liberté par laquelle la forme fait retour sur elle-même, en tant que forme de la forme et devient ainsi le contenu de la réflexion suivante. Ainsi, chez Fichte, la connaissance qui émane de la réflexion est donc la pure autoconnaissance de la méthode par laquelle l'intelligence opère. Cette connaissance est donc purement formelle et tend à l'infini.

Alors que Fichte s'attelle à empêcher cette infinité par la position, les Romantiques tenteront de maintenir l'infinité de la réflexion. Pour Schlegel et Novalis, l'infinité ne doit pas être endiguée car elle n'est pas purement formelle : elle contient un contenu immanent à son processus, la réalité du Soi, matérialisée dans la production des œuvres d'art. Le processus historique mis en place dans la réflexion part donc d'un fait établi (*Tatsache*), il concerne l'autopotentialisation de l'objet dans le médium-de-la-réflexion. La réflexion peut donc, à travers l'œuvre d'art qui est son médium, se potentialiser jusqu'au retour à la réflexion absolue.

Cette théorie de l'autopotentialisation de l'objet participe d'une construction de l'histoire propre aux Romantiques dans laquelle le sujet de l'histoire devient la puissance agissant au sein de l'objet. L'histoire y est un pur processus de potentialisation.

Dans la seconde partie de cet article, cette théorie esthétique romantique ne nous semblant pas faire droit à la manière dont la réflexivité agit sur le sujet, nous avons voulu montrer comment Benjamin va s'attacher à s'appliquer à lui-même, dans son travail de critique littéraire, une méthode critique potentialisante pour le sujet et comment à partir de ces textes nous pouvons tracer les lignes épistémologiques de cette méthode.

A la suite de cette structure que nous pourrions qualifier de dialectique, qui part de la réflexivité appliquée au sujet chez Fichte vers la réflexivité appliquée à l'objet chez les Romantiques, nous espérons aboutir à une construction de la critique d'art chez Benjamin qui tienne compte de l'histoire en tant que processus de potentialisation mutuel du sujet et de l'objet.

1. Le concept de critique construit à partir du Romantisme allemand

Je souhaiterais commencer cette étude sur la place de la critique dans l'œuvre du premier Benjamin par une analyse de sa thèse de doctorat, *le Concept de Critique esthétique dans le Romantisme allemand*². Cette lecture

¹ FICHTE J. G., *Über den Begriff der Wissenschaftslehre (1794)*, in *Sämtliche Werke, Band I*, Hrsg von I. H. Fichte, Berlin, 1845-1846. (Désormais *WL*). Nous employons la version française suivante : FICHTE J. G., *Œuvres choisies de philosophie première, Doctrine de la science (1794-1797)*, trad. de l'allemand par A. Philonenko, Paris, Vrin, 1999. (Désormais *DS*).

² Trad. de l'allemand par Ph. Lacoue-Labarthe, Paris, Champs Flammarion, 1986. (Désormais *CCE*).

est centrée sur l'interprétation que Benjamin fait de l'héritage fichtéen dans le Romantisme allemand, en particulier chez Friedrich Schlegel et chez Novalis. Il ne s'agira donc pas pour nous de tenter d'exposer l'intégralité de la première *Wissenschaftslehre*, ni d'esquisser les nuances des positions romantiques dans leurs contradictions. L'enjeu de ce travail est plutôt de montrer comment au travers d'une lecture de Fichte et des Romantiques, Benjamin tente d'assigner à sa philosophie une méthode, celle de la critique³. Pour prendre la mesure de sa portée, nous avons besoin des ressources épistémologiques de la théorie esthétique des Romantiques et de leur conception de la réflexivité.

Ce texte, un des premiers que Benjamin ait publié, est relégué au second plan dans les commentaires et textes critiques qui concernent la philosophie de cet auteur. Beaucoup voient en lui une dissertation académique produite dans l'université suisse mais peu estiment que ce travail éclaire ou facilite la lecture de ses textes ultérieurs. L'enjeu de l'étude ici présentée est donc de poser les bases d'une compréhension du geste critique benjaminien qui permette une nouvelle lecture de ses textes ultérieurs. Pour nous, ce texte est le premier où Benjamin construit la possibilité d'une philosophie de l'histoire au sein de l'art. Cette lecture historique de l'esthétique peut s'appliquer à la plupart des textes de Benjamin, du *Trauerspielbuch*⁴ au livre des Passages⁵.

Pour montrer l'intérêt de ce texte dans le parcours de Benjamin, il nous faut d'abord poser la question de la raison du recours à Fichte dans le cadre d'une recherche sur le rôle de la critique. Dans le cadre de la lecture qui nous occupe, la critique est cette méthode de pratiquer la philosophie, celle de la réflexivité. Benjamin va donc tenter de comparer les concepts fichtéen et romantique de réflexion pour dresser les différences méthodologiques qui existent au sein de ces deux philosophies et pouvoir poser, à partir de ces constructions, une voie qui lui est propre.

Dans cet article, nous allons devoir mettre en évidence le passage qui s'opère de la théorie transcendantale de l'autoréalisation du Moi chez Fichte à la théorie réflexive de l'autopotentialisation de l'objet chez les Romantiques. Cette théorie réflexive est à la base de la conception de la critique chez Benjamin.

³ Elle implique une triple détermination : d'abord, la critique n'implique pas un jugement sur les œuvres (philosophiques ou esthétiques), elle a une fonction théorique, elle produit la vérité, elle possède ensuite un mode de présentation qui lui est propre. Cette modalité de présentation est la réflexivité qui émerge du processus immanent de manifestation des œuvres d'art. Enfin, la critique a une fonction destructrice et prophétique : elle fait advenir la forme suivante.

⁴ BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand*, trad. de l'allemand par S. Muller, Paris Champs Flammarion, 1985. (Désormais *ODBA*).

⁵ BENJAMIN W., *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, trad. de l'allemand par J. Lacoste, Paris, Cerf, 2006.

1.1. Le passage de l'idéalisme au romantisme

L'héritage de Fichte

La première partie de notre exposé vise à montrer la nécessité du recours à la philosophie fichtéenne de la réflexion dans l'esthétique romantique. Cette parenté entre ces deux philosophies va nous permettre de montrer où ces deux constructions se séparent. Pour commencer, il nous faut rappeler que, chez les Romantiques, la théorie de l'art est une théorie de la connaissance à part entière. En effet, pour les Romantiques, le Moi est une instance inférieure du Soi ; l'art, la religion, la nature participent au Soi au même titre que le sujet. Chercher dans la *Doctrine de la science* des éléments de compréhension de l'art participe à cette conception particulière de l'art comme élément constitutif du Soi dans la pensée de Schlegel et Novalis tel que nous allons tenter de le montrer plus loin.

De Fichte, les Romantiques d'Iéna retiennent la structure réflexive de la pensée et la possibilité d'une connaissance immédiate de l'objet. L'élément central de leur théorie esthétique sera ce concept fichtéen de réflexion. Pour Schlegel, comme nous le rappelle Benjamin, « *la pensée a cette propriété de n'aimer rien tant, après se penser elle-même, que ce à quoi elle peut penser sans fin* »⁶. La réflexion est le noyau de la théorie romantique de la connaissance. « *La réflexion est le style de pensée* »⁷.

Avant de poursuivre le développement de l'héritage ambigu que les Romantiques feront de Fichte, nous allons montrer comment ce concept de réflexion intervient chez Fichte.

Ce philosophe, dès la première *Doctrine de la science* de 1794, va lier nécessairement connaissance immédiate et pensée réflexive⁸. Ce texte n'est pas seulement l'étude du contenu de la science mais aussi de sa forme. Cela signifie que l'on y étudie l'opération de l'intelligence qui précède toute objectivation, la forme pure de l'intelligence. Fichte tente avant tout d'étudier le mode d'opérer de la conscience, opération qui est '*en soi déjà forme*'⁹, nous dit-il. Cette forme est ensuite le contenu d'une nouvelle forme, celle du savoir de la conscience. « *L'opération de la liberté par laquelle la forme devient, en tant que son contenu, forme de la forme et fait retour sur elle-même s'appelle réflexion* »¹⁰. Telle est la définition de Fichte dans la première *Wissenschaftslehre*. La réflexion est l'opération transformatrice sur une forme.

⁶ SCHLEGEL F., *Lucinde*, p. 83, cité par BENJAMIN W., *CCE*, p. 47.

⁷ *CCE*, p. 48.

⁸ *CCE*, p. 49.

⁹ FICHTE J. G., *WL*, pp. 71 sq., cité par BENJAMIN W., *CCE*, p. 50.

¹⁰ FICHTE J. G., *WL*, p. 67, cité par BENJAMIN W., *CCE*, p. 50.

La forme de l'opération de l'intelligence, quand elle fait retour sur elle-même, devient, en tant que contenu, la forme de la forme, la réflexion. La connaissance est ici construite comme la corrélation de deux formes de conscience : le mode d'opérer libre de l'intelligence et la réflexion sur son mode d'opérer, la forme et la forme de la forme.

Cette construction de la nature réflexive de la pensée est le point d'ancrage de la philosophie de l'histoire romantique. Ces philosophes seront très attachés à cette première version de la doctrine de la science car elle insiste sur le lien entre réflexion et connaissance immédiate, alors que les versions postérieures de ce texte remplaceront la connaissance immédiate par l'intuition. Avec l'intuition, Fichte parviendra à endiguer la tendance infinie de la réflexion au sein de sa fonction pratique, nous le verrons dans la seconde partie de cet article, tendance infinie qui est maintenue chez les Romantiques.

L'opération de réflexion, telle que Fichte la développe, se rapporte à un sujet, le sujet absolu immédiatement connaissable. Cette connaissance immédiate ne pouvant être l'objet d'une intuition, elle doit être l'autoconnaissance d'une méthode, d'un élément formel (*'le sujet absolu ne représente rien d'autre'* nous dit Benjamin¹¹). Les seuls objets de la connaissance immédiate sont donc les formes de la conscience et leur caractère réflexif.

Les distinctions entre Fichte et Schlegel et Novalis

Nous devons maintenant comprendre pourquoi les Romantiques se sont passionnés pour le concept de réflexion fichtéen. Pour eux, la réflexion est la garantie de deux conditions épistémologiques majeures : d'une part la réflexion permet de penser l'immédiateté de la connaissance ; d'autre part, elle construit la connaissance comme un processus infini. Infinité et immanence sont les deux axes sur lesquels les Romantiques vont construire leur théorie de l'art.

Malgré l'importance que nous avons accordée à la philosophie de Fichte pour la construction de la théorie de la connaissance des premiers Romantiques, il nous faut maintenant souligner, afin de pouvoir poursuivre la lecture que Benjamin propose du parcours critique des Romantiques, les différences qui persistent entre les concepts fichtéen et schlegélien de réflexion¹².

Pour commencer, nous l'exposons, Fichte s'écarte très vite de la conception très chère aux Romantiques de connaissance immédiate au profit d'une théorie de l'intuition intellectuelle¹³ qui diffère, nous le verrons, d'une

¹¹ CCE, p. 51.

¹² CCE, p. 49.

¹³ Cf. CCE, p. 64. Notons que pour les Romantiques, la connaissance est immédiate car elle est l'accès non médié au Soi auquel le sujet déjà participe.

conception de l'autoconnaissance du monde résidant dans le Soi chez les Romantiques.

Par ailleurs, la différence principale entre Fichte et les Romantiques est que le philosophe s'est attelé à rejeter de sa philosophie théorique cette infinité de l'action du Moi dans la réflexion. Cette infinité existe mais dans la philosophie pratique de Fichte. Alors que chez les Romantiques, au contraire, l'infinité de la réflexion est le fondement de la connaissance.

Comment Fichte pense-t-il donc l'activité infinie ? Selon lui, il y a deux activités infinies du Moi : la position et la réflexion. L'activité réelle (*Tathandlung*) du Moi résulte de la combinaison de ces deux activités, qui, isolées, demeurent purement formelles. L'activité réelle, nous dit Fichte est '*un se poser en tant que se posant, mais en aucun cas un simple poser*'¹⁴. Nous avons montré comment se produit la réflexion, montrons maintenant comment agit la position. « *La position du Moi par lui-même est la pure activité de celui-ci. – Le Moi se pose lui-même, et il est en vertu de ce simple poser de soi par soi ; et inversement : le Moi est, et il pose son être, en vertu de son pur être. Il est en même temps le sujet de l'acte et le produit de l'acte ; il est l'action et l'effet de l'activité.* »¹⁵. Benjamin poursuit son exposé de la théorie fichtéenne de l'activité de la position. Cette activité procède comme suit : « *le Moi se pose (A) et s'oppose dans l'imagination à un Non-Moi (B)* »¹⁶. L'imagination agit dans la sphère théorique en déterminant le Moi posé et fini. « *La raison met en œuvre (une réflexion se développe ce faisant) et détermine l'imagination à inclure B dans le A déterminé (le Sujet) : mais alors le A posé comme déterminé, doit à nouveau se limiter par un B infini, avec lequel l'imagination procède exactement comme ci-dessus ; et ainsi de suite jusqu'à la complète détermination de la raison [théorique] par elle-même, où il n'est alors plus besoin d'aucun B limitatif hors de la raison, dans l'imagination ; c'est-à-dire jusqu'à la représentation du sujet qui représente* »¹⁷.

La position permet ainsi à Fichte de bloquer l'infinité de la réflexion dans la sphère théorique par la représentation. Benjamin insiste sur cette situation de la position dans la sphère théorique car en elle réside l'enjeu de la réponse romantique. En effet, si nous poursuivons l'exposé de Fichte, nous voyons que « *dans le domaine de la pratique, l'imagination poursuit ce processus à l'infini jusqu'à l'idée **absolument indéterminable**¹⁸ de l'unité la plus haute, qui elle-même ne pourrait être déterminée que dans l'infini achevé, ce qui est chose impossible* »¹⁹. Le Non-Moi (B) a donc une double fonction : dans la théorie, il

¹⁴ FICHTE, *WL*, p. 528, cité par BENJAMIN, *CCE*, p. 52.

¹⁵ FICHTE, *DS*, p. 20.

¹⁶ *CCE*, p. 52.

¹⁷ FICHTE J. G., *WL*, p. 217, cité par BENJAMIN W., *CCE*, p. 52 ; voir aussi FICHTE J.G., *DS*, p. 101 (tr. fr.).

¹⁸ Je souligne.

¹⁹ FICHTE J.G., *WL*, p. 217, cité par BENJAMIN W., *CCE*, p. 53 ; voir aussi FICHTE J.G., *DS*, p. 101 (tr. fr.).

détermine le Moi, il ramène à son unité, et dans la pratique, il tend vers l'infini. Notons que les Romantiques retiennent de l'héritage fichtéen cette tendance du Non-Moi vers l'infini mais la déplacent dans le cadre de la théorie.

La réflexion est donc la forme (l'aspect formel de connaître) de la position infinie, elle est la position dans la thèse absolue²⁰. Dès que le Moi se pose lui-même, dans la thèse absolue, il s'oppose à un Non-Moi et surgit la réflexion. La position est donc d'emblée déterminée par l'opposition à un Non-Moi. Le risque est de la voir tendre à l'infini par un retour au Moi absolu. Pour endiguer l'infinité de la position, Fichte recourt à la représentation qui limite l'activité de poser. Nous pouvons donc dire que, pour qu'il y ait réflexion, il faut une limite à la position. « *La détermination du Moi, sa réflexion sur lui-même (...) n'est possible qu'à la condition qu'il se limite lui-même par un opposé* »²¹. La réflexion redevient donc un processus infini. Pour rompre cette infinité, Fichte doit rompre avec le processus selon lequel chaque conscience devient l'objet de la conscience supérieure, où le sujet ne peut jamais avoir conscience de lui-même. Il lui faut donc fonder une conscience de soi qui serait immédiatement présente. Fichte la trouve dans l'immédiate conscience de penser, l'intuition. Pour Benjamin donc, il parvient ainsi à surmonter les deux illimitations des activités du Moi : l'infinité de la réflexion est surmontée dans le Moi absolu (l'intuition de la conscience de (se) penser) et l'infinité de la position est surmontée dans le Non-Moi (la représentation). Dès lors, l'écart entre les Romantiques et Fichte consiste en la réponse à apporter à l'infini présent dans la réflexion. Les Romantiques et, à leur suite, Benjamin feront de l'infinité de la réflexion leur méthode d'appréhension des œuvres d'art.

Nous avons insisté sur le fait que les Romantiques ne veulent pas, contrairement à Fichte, recourir à l'arrêt des tendances infinies de la réflexion. La raison pour laquelle ils ne cherchent pas à limiter le processus de la réflexion est que, contrairement à la place qu'elle prend dans le système fichtéen, la réflexion n'est pas purement formelle, elle comporte un contenu immanent à son processus, la production des œuvres d'art. Il est important de prendre ici la mesure du passage que Benjamin opère dans son exposé de l'esthétique romantique (de manière implicite) entre une philosophie transcendantale des conditions de possibilité de la constitution de la conscience individuelle, conditions envisagées du point de vue du sujet chez Fichte et une philosophie réflexive des conditions de potentiation envisagées du point de vue de l'objet dans la théorie de la connaissance romantique. Dans la philosophie fichtéenne, l'action est l'autoposition du sujet, son autoréalisation alors que chez les Romantiques, héritiers de Schelling, l'action est l'autopotentialisation de l'objet. Chez les Romantiques, l'objet est le médium de son autopotentialisation. L'art, qui est le médium-de-la-réflexion par excellence, est donc la puissance

²⁰ CCE, p. 54.

²¹ FICHTE J.G., *WL*, p. 218, cité par BENJAMIN W., *CCE*, p. 54 ; voir aussi FICHTE J.G., *DS*, p. 100 (tr. fr.).

qui permet à ce processus de s'intensifier. Nous passons donc d'une philosophie de la conscience qui postule l'identité à soi du sujet à une philosophie réflexive qui postule l'identité à soi de l'objet. Il s'agit donc d'un passage d'un plan transcendant où le sujet se détermine par la position d'une opposition (le Moi n'est pas le Non-Moi) à un plan de l'immanence où l'Idée de l'art se construit à travers ses manifestations, ses objets. Chez les Romantiques, l'objet produit la réflexion alors que chez Fichte, ce sont la réflexion et la position qui produisaient l'objet. La philosophie de Fichte procède donc d'une activité réelle (*Tathandlung*) alors que la pensée romantique part d'un 'fait établi' (*Tatsache*)²².

Qu'est ce donc que la réflexion pour les Romantiques ? Sa matière est « *le simple penser avec son corrélat, ce qui est pensé* »²³. Il y a donc deux degrés de la réflexion, ce que Schlegel appelle le sens (la forme, le pensé de quelque chose) et le pensé du pensé comme second niveau, la raison (la forme de la forme). Ce deuxième niveau émerge, pour les Romantiques, spontanément du premier.

Nous pouvons alors comprendre en quoi les Romantiques s'éloignent de Fichte. Tandis que le philosophe veut penser (poser !) la réflexion comme originaire, comme la position de l'être, les Romantiques relèvent (selon la formulation de Benjamin '*aufheben*') être et position par la réflexion. Pour les Romantiques, dès lors, la réflexion est l'attribut du tout en tant qu'il retourne au Soi -qui diffère du Moi fichtéen-, le penser soi-même est leur point de départ. Le Soi leur permet de contrecarrer la nécessité de la position à la base de la conscience chez Fichte. Alors que pour Fichte, la réflexion se rapporte au Moi, pour les Romantiques, elle se rapporte au simple penser, penser qui touche la totalité du Soi, donc la totalité du monde comme unité. Pour Fichte, nous ne pouvons séparer, nous l'avons exposé, réflexion et position. La réflexion est interne à la position, elle est l'intuition intellectuelle de la position. C'est l'intuition intellectuelle qui engendre l'objet (la forme de la forme en tant que contenu), alors que la réflexion romantique engendre la forme, la méthode infinie du véritable penser.

Schlegel, refusant la limite de la réflexion, pense un troisième niveau de réflexion : penser le penser du penser. Ce troisième niveau peut s'appréhender du côté du sujet pensant (le penser du penser ; du penser) ou du point de vue de l'objet (le penser ; du penser du penser). Pour comprendre comment l'immédiateté de la connaissance n'est pas perdue dans cette conception de la réflexion infinie, il nous faut comprendre les présupposés de Schlegel. Nous l'avons compris, la réflexion ne peut se perdre car elle n'est pas un élément formel vide mais elle est en soi substantielle (contenu) et accomplie.

²² CCE, p. 61.

²³ CCE, p. 59.

Schlegel distingue alors deux niveaux de réflexion (la réflexion absolue et la réflexion originaire) qui contiennent chacun toute la réalité effective mais à des degrés de clarté différents. La réflexion est un processus d'intensification de ces niveaux de clarté jusqu'à l'absolu.

Nous pouvons donc dire, à la suite de Benjamin, que chez Fichte, la réalité effective réside dans les positions, alors que chez les Romantiques, elle réside dans la réflexion. La réflexion ne peut pas être l'organe de l'intuition car elle est celui de la conception. Elle n'est plus la méthode que la science viendrait remplir, elle est l'accomplissement même de l'absolu. La réalité devient donc le médium-de-la-réflexion par lequel le monde se potentie pour retourner à l'absolu. Ce mouvement est ce que les romantiques appellent 'romantiser', il s'agit d'une potentialisation du Moi qui fait retour sur lui-même, l'opération par laquelle le Moi inférieur s'identifie au Moi supérieur²⁴. Le médium-de-la-réflexion est la transposition dans un vocabulaire romantique de la puissance schellingienne. Le médium-de-la-réflexion est donc ce qui potentie la réflexion dans sa progression. L'art est une de ces puissances, de ces médiums-de-la-réflexion, qui permettent au soi de s'absolutiser.

1.2. L'esthétique Romantique

Le renversement radical des Romantiques consiste en le fait de faire *du penser* le sujet de la réflexion et non plus le Moi. Cela leur permet de mettre l'art au centre de la réflexion. « *L'intuition romantique de l'art repose sur ceci que dans le penser du penser n'est comprise aucune conscience du Moi* »²⁵ nous dit Benjamin. Le concept de médium-de-la-réflexion est donc la base du concept de critique esthétique. Les Romantiques reprennent ici l'idée fichtéenne de la réflexion comme une forme²⁶ mais ils la concrétisent dans la forme esthétique.

Nous allons maintenant tâcher de comprendre les implications de cette théorie de l'art du point de vue de l'objet et du point du vue du sujet pour comprendre comment, à travers notre lecture de Benjamin, les Romantiques vont déplacer les attributions réflexives du sujet fichtéen à l'objet esthétique. Suite aux déplacements que nous avons mis en évidence, nous pensons que l'esthétique romantique opère une subjectivation de l'objet et induit par cette transformation une ambigüité au sein de la tâche du sujet de la critique esthétique.

²⁴ SCHLEGEL F., *Schriften*, pp. 305 sq, cité par BENJAMIN W., *CCE*, pp. 70-71. Notons qu'ici les Romantiques déplacent le concept de Moi fichtéen. Pour les Romantiques, ce Moi en transformation par le médium-de-la-réflexion est déterminé par le Soi de la nature. Il ne s'agit donc pas d'une théorie de la conscience mais bien d'une théorie immanente de l'autopotentialisation de l'objet.

²⁵ *CCE*, p. 73.

²⁶ Cf. *supra*, p. 3.

Les Constellations

La première détermination de la théorie esthétique envisagée du point de vue de l'objet réside dans l'élaboration d'un système progressif de détermination de l'Idée de l'art au moyen de connexions entre les œuvres d'art. En effet, le déplacement des attributions du sujet à l'objet implique une position ambiguë face à l'objet. Si l'on se positionne, comme tente de le faire Benjamin, du point de vue de l'historicité, cela implique une détermination paradoxale de l'objet : d'une part, l'objet en tant qu'objet est toujours une trace d'un temps qui lui précède, d'autre part, il doit, dans la pensée romantique, prendre en charge la potentiation du devenir. Dès lors, l'objet doit perdre son identité à une forme temporelle particulière. L'œuvre d'art romantique doit être réflexive et devenir ainsi le contenu de la réflexion suivante, de l'œuvre d'art qui va suivre. La potentiation consiste donc à faire advenir la forme suivante. Cette mortification²⁷ de la forme particulière de l'œuvre en vue de son dépassement est le noyau de la construction benjaminienne de la critique²⁸.

La réflexion dans la théorie esthétique des Romantiques est une infinité de la connexion²⁹. Dès le commencement de ses recherches, Schlegel définit l'art comme la connexion de deux pôles, de deux Idées qui deviendront l'enchaînement réciproque entre la réflexion simple originaire et la réflexion simple absolue. Dans la **circularité**, la philosophie de l'art intervient au milieu, ni vérité originaire, ni connaissance absolue, elle est le médium qui relie les deux réflexions l'une à l'autre, elle est la méthode de la connexion. La philosophie n'identifie pas l'objet à une vérité originaire, elle voit en lui un moyen terme dans le médium-de-la-réflexion.

Nous trouvons ici encore la différence épistémologique entre Fichte et les Romantiques. La réflexion n'est plus une activité transcendantale permettant de penser l'activité réelle (*Tathandlung*) du Moi, elle devient en tant que médium un fait établi (*Tatsache*), les œuvres d'art concrètes³⁰.

Nous devons maintenant comprendre quel type de connaissance est mobilisé par la conception schlégelienne de la critique. La critique présuppose la connaissance de l'objet en tant que l'objet est dans le médium-de-la-

²⁷ ODBA, p. 195.

²⁸ Cette conception trouve ses ultimes déterminations dans le texte sur les *Affinités électives de Goethe*.

²⁹ CCE, p. 58.

³⁰ Par ailleurs, les Romantiques ne tentèrent pas de systématiser l'absolu. La consonance mystique de leur pensée vient notamment du fait que, dans leur système, le transcendantal ne fait pas l'objet d'une analytique, il est un donné parmi l'unité du donné. En insistant sur la prépondérance du système comme unité synthétique du tout, Schlegel veut permettre à l'absolu de se faire connaître de manière immédiate, de manière non communicable. Quoiqu'il n'ait pas pensé les implications ultimes de cette position mystique, l'influence de Jacobi est centrale dans cette construction. Schlegel postule donc qu'il y a un sujet transcendantal qui unit la diversité de l'expérience mais que le sujet n'est pas l'individu mais le Soi. En tant qu'unité ultime, il ne pose pas un Non-Moi qui permettrait de penser le transcendantal. La connaissance est donc toujours l'autoconnaissance d'un système.

réflexion. La réflexion du penser devient l'étalon de la réflexion car elle combine les deux moments fondamentaux d'une réflexion : d'une part une connaissance et d'autre part une auto-activité. En effet, ce qui est pensé est avant tout le penser lui-même. Le médium-de-la-réflexion est ainsi rempli d'un penser matériel : le sens. Benjamin opère ici un déplacement : le médium-de-la-réflexion devient un système et la réflexion qui était une méthode d'accès à la connaissance devient une ontologie³¹ de l'objet - ontologie qui peut s'appliquer à l'art, la nature, la religion³², etc. En effet, pour les Romantiques, le Moi fichtéen n'est qu'une des occurrences moindre du Soi³³. Le Soi absolu incorpore en lui toutes les réalités mondaines qui deviennent dans le Soi des sujets de la réflexion. Pour résumer, nous pouvons dire que tout ce qui est dans l'absolu pense, se pense. Toute connaissance ne peut donc être que l'autoconnaissance d'un être pensant. Elle est subordonnée à l'autoconnaissance que l'objet a de lui-même en tant que partie de la totalité du Soi. Cette autoconnaissance s'intensifie afin de retourner dans l'absolu du Soi. La connaissance ainsi exposée est la manifestation des connexions immanentes dans l'absolu³⁴. Ce mode de connaissance est qualifié d'ironique par les Romantiques car cette manière de savoir qui ne sait rien en dehors d'elle-même est le plus grand savoir. Comment cette critique immanente se produit-elle concrètement au sein de l'expérience esthétique ? Nous allons tenter de le montrer dans le développement qui va suivre. Pour Walter Benjamin, malgré l'importance qu'il accorde dans son texte à la théorie des objets esthétiques, la place de la critique est centrale car elle détermine la méthodologie particulière qu'il assigne à sa philosophie. Il tâche donc de trouver chez les Romantiques la place à assigner au sujet de l'expérience, que ce soit le philosophe, le spectateur ou le lecteur. Voyons comment il le développe.

³¹ CCE, p. 92. Le passage de l'absolu méthodique de la réflexion fichtéenne en absolu ontologique chez les Romantiques vient du fait que, nous l'avons vu, les Romantiques ont rempli le penser originaire d'un contenu matériel (*stöfflich*) : le sens. Nous pensons que la tâche de Benjamin sera de maintenir dans sa construction de l'esthétique un processus d'intensification mais en lui sacrifiant ce penser matériel *a priori*, source de l'ontologie de l'art. Dans la théorie de l'art benjaminienne, le penser matériel est la corrélation de la teneur intuitionnée par le sujet et de la forme matérielle de l'objet.

³² Cf. BENJAMIN W., *Correspondance, Tome I, 1929-1940*, G. Scholem et T. Adorno (éds.), trad. de l'allemand par G. Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, p. 128.

³³ CCE, p. 93.

³⁴ Cette théorie fonde l'épistémologie critique benjaminienne développée dans *l'Origine du Trauerspiel*. En effet, Benjamin y expose la structure de la connaissance comme la connexion des Idées sur un plan transcendantal. Dans ce texte, Benjamin relie ainsi les deux hypothèses du *Concept de critique esthétique* : d'une part la médiation des idées sous forme de constellation et d'autre part la théorie goethéenne du phénomène originaire.

La tâche de la critique romantique

Le véritable enjeu que notre auteur trouve dans cette construction de la connaissance pour les Romantiques se trouve dans le concept de critique esthétique.

Pour comprendre le rôle particulier de la critique, il nous faut encore aller plus avant dans la compréhension de l'épistémologie de l'art romantique. Suivant les développements qui précèdent, nous sommes préparés à penser que la critique est la connaissance objective, en tant que l'objet réside dans le médium-de-la-réflexion. La critique est le mouvement au sein des objets, qui fait s'intensifier la réflexion.

Dès lors, la visée de la critique est d'atteindre l'absolu. Pour ce faire, sa seule possibilité est d'observer le processus de la pensée en cours dans l'œuvre d'art. C'est l'œuvre d'art qui est le réel sujet de la réflexion qui fait se déployer la réflexion dans sa formation. L'œuvre est donc avant tout le lieu d'un autojugement. La critique est donc le fait de l'art lui-même : « *la poésie ne peut être critiquée que par la poésie. Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art n'a pas droit de cité dans le royaume de l'art* »³⁵. La tâche de la critique ne consiste donc pas en l'élection de critères transcendants d'évaluation des œuvres ; au contraire, dans le cadre des critères établis par l'œuvre de manière immanente, elle doit tenter de mortifier le contenu de l'œuvre en vue de son dépassement dans une nouvelle formation jusqu'à l'achèvement du médium-de-la-réflexion qui est l'art dans son absolu : l'Idée de l'art. La critique agit selon la méthode de la réflexion, méthode selon laquelle la forme de la réflexion première devient toujours le contenu de la réflexion suivante. Le jugement se fait donc selon trois critères : sa médiation à travers le médium-de-la-réflexion, son absence de valeurs positives de hiérarchie et la non-critiquabilité de ce qui est mauvais et qui ne participe alors pas au médium-de-la-réflexion.

La méthode de la critique est donc la destruction de la spécificité de l'œuvre³⁶ pour mettre en évidence son caractère indestructible, la manifestation de l'Idée de l'art et conduire à l'absolu. Cette mortification est ce que les Romantiques appellent l'ironie.

³⁵ CCE, p. 112.

³⁶ Cette méthode de la critique est développée selon toutes ses implications dans les *Affinités électives de Goethe* (trad. de l'all. par M. de Gandillac et R. Rochlitz, in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 274-396 [désormais AEG]) et dans le *Caractère destructeur* (trad. de l'all. par R. Rochlitz, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 330-332).

L'Idée de l'art

Nous comprenons désormais pourquoi Benjamin qualifie d'historique l'esthétique romantique : d'une part, la critique s'inscrit dans l'histoire en tant que processus d'intensification et, d'autre part, la production esthétique se fait de manière progressive selon des critères établis *a posteriori* de manière immanente. Cette conception de l'Idée de l'art introduit une dimension prophétique, messianique à l'art dans le Romantisme : l'œuvre annonce toujours l'Idée de l'art, la vérité sur ce qui le concerne. Cette tendance prophétique de l'immanence est ce qui intéresse le plus Benjamin dans la théorie de l'art romantique.

L'absolu qui marque la fin de la progressivité de l'art, l'Idée de l'art, est le *continuum* des formes, il s'agit d'une unité en devenir. Cette unité est formée des traces indestructibles émergeant des œuvres mortifiées par l'ironie.

Nous pensons, grâce à cette lecture que propose Benjamin de l'héritage fichtéen dans la théorie romantique de l'art, avoir posé les bases d'une philosophie de l'histoire dans l'esthétique. Nous pouvons articuler maintenant cette hypothèse sur trois moments. En premier lieu, les Romantiques détournent la construction de la *Doctrine de la science* afin de développer un concept de *réflexion illimitée* au niveau théorique. Nous avons donc montré que nous passions d'une philosophie transcendantale, sur les conditions de possibilité de la connaissance, à une philosophie réflexive qui analyse *a posteriori* les résultats de la progression de la réflexion de la pensée dans le monde. Renversement dû à la conception même du monde chez les Romantiques qui ne distinguent pas le sujet et l'objet dans le Soi absolu qui englobe toute la réalité.

En second lieu, cette transposition de la théorie fichtéenne a permis aux Romantiques de penser une philosophie de l'art sous les modalités de la *potentiation immanente* des objets esthétiques. En partant du postulat que tout est sujet, que tout ce qui est dans le Soi pense, la progression historique ne peut se faire dans l'opposition. Les Romantiques ont donc exclu de leur pensée la position fichtéenne et avec elle la limitation théorique de la réflexion.

Enfin, en troisième lieu, la seule possibilité des Romantiques pour penser l'histoire à la suite de ce déplacement est l'affectation mutuelle du spectateur et de l'œuvre dans la *critique*. A la suite de ce que nous voulons appeler une *subjectivation* de l'objet, autrement dit le fait de donner à l'objet les conditions de potentiation, l'œuvre d'art ne peut être fixée dans un moment dans le temps, elle doit être en progrès. Pour contrer le caractère figé de l'objet, sa contingence, et maintenir la subjectivation, les Romantiques ont donc dû sacrifier, mortifier les manifestations individuelles de l'art par la critique afin d'établir un concept progressif et immanent d'Idée de l'art. La critique, telle

que nous l'avons développée à partir de la lecture que Benjamin fait de Schlegel, est le processus qui prolonge l'œuvre d'art inachevée, le Roman ; elle fait partie intégrante du Roman lui-même en permettant son dépassement.

L'écueil de la position romantique de l'art consiste donc dans le renversement du sujet et de l'objet dans la critique. Ce renversement aboutit à ce que les Romantiques ont appelé l'ironie sans pour autant parvenir à la dépasser. Le défi pour penser l'art aujourd'hui à partir de Benjamin est donc de pouvoir penser cette progressivité immanente dans l'art, issue de la potentiation provoquée par l'expérience esthétique sans développer une réification du sujet regardant.

2. L'appropriation de la méthode critique par Benjamin

Notre tâche est maintenant de comprendre comment, à partir de la pensée de Benjamin, nous pouvons tenter de relever ce duel entre le sujet et l'objet, cette confrontation de l'idéalisme et du romantisme.

Pour comprendre pourquoi une esthétique entièrement axée sur l'autopotentialisation de l'objet biaise le rapport que le sujet a de l'art en ne tenant pas compte de la question de ce qui dans le sujet se potentialise, nous devons retracer l'évolution que la notion de critique a subie dans les travaux ultérieurs de Benjamin. La notion de Soi englobant tel que Benjamin la développe à partir des Romantiques occulte le premier moment de l'identité à soi du sujet dans la position fichtéenne. Le moment de la potentiation du sujet n'est pas alors distingué du moment de la potentiation du Soi en tant que tout. Ce passage ne permet donc pas de comprendre la tâche réellement critique du sujet dans la conception romantique que Benjamin nous livre. Dans l'exposé que nous avons donné de la critique, le sujet n'est que le témoin de la puissance à l'œuvre dans l'Idée de l'art.

A la suite de ce travail, nous pensons que le philosophe va tenter de 'réengager' le sujet dans le processus de création. Son travail va alors se centrer sur la position du sujet dans la critique et particulièrement dans la critique littéraire.

Cette nouvelle conception est principalement développée dans son texte sur les *Affinités électives de Goethe* et dans le *Trauerspielbuch*. Dans ces textes, Benjamin opère un déplacement de son concept de critique de l'objet à l'intervenant. Il ne s'agit donc plus d'une description d'une épistémologie de l'histoire de l'art mais d'une méthodologie de la pratique de la critique. Ce passage est important car il permet de prendre la mesure des limites de la conceptualisation de la critique dans le *Concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand*. Construire le moment critique comme un concept implique de rester dans une conception théorique³⁷ de la philosophie de l'art,

³⁷ Cf. *supra*, pp. 7-8.

domaine qui devient alors une théorie sur l'art. Penser des implications génétiques de l'esthétique nécessite d'élargir le concept de critique pour le transformer en un acte de l'ipséité.

Dans la théorie esthétique que Benjamin développe à partir des Romantiques, l'accent est entièrement mis du côté de l'histoire de l'objet. Cette lecture ne permet donc pas de comprendre en quoi cette histoire contient une puissance dynamique pour le sujet. Pour comprendre comment le sujet peut se déplacer à partir de sa confrontation avec l'objet s'autopotential, pour comprendre donc comment la forme de la forme s'applique aussi au sujet, il nous faut pousser plus avant le geste de la réflexivité mis en branle par la théorie esthétique du Romantisme.

Deux éléments doivent nous guider dans cet élargissement : d'une part, la réflexivité doit nous apparaître comme un acte subjectif de création de l'histoire, et, d'autre part, cette réflexivité transforme en premier lieu l'intervenant qui peut créer ensuite une nouvelle forme émergeant de cette réflexivité.

2.1. Le passage de Schlegel et Novalis à Goethe

La réflexion que Benjamin nous livre sur la pratique de la critique envisagée du côté du sujet intervient principalement dans ses textes de critique littéraire. Dans ces textes, des *Affinités électives de Goethe* à *Sur quelques thèmes baudelairiens*³⁸, Benjamin se donne la tâche de comprendre comment la réflexion mue par la critique s'applique à lui-même.

Cette seconde mouture de la conception benjaminienne de la critique est due à un déplacement paradigmatique que ce dernier a opéré entre une théorie de la potentiation de la forme chez Schlegel et une théorie de la réfraction du contenu archétypal dans l'œuvre chez Goethe. Ce passage d'un romantisme à l'autre est déjà présent dans l'appendice du texte que nous avons analysé³⁹. Dans cette annexe, Benjamin revient sur les limites que nous avons montrées quant à une potentiation axée sur l'immanence de l'objet qui n'introduirait pas dans son processus l'activité réelle du sujet. Dans la conception des Romantiques d'Iéna, le sujet est un élément du Soi, il n'est en progrès qu'à l'intérieur de l'intensification absolue du Soi.

La conception goethéenne de l'art renverse cette structure de l'immanence telle que nous l'avons développée jusqu'alors. Pour Goethe, le processus d'intensification émane non de l'Idée en tant que fin de l'histoire mais de l'Idéal en tant que son origine.

³⁸ BENJAMIN W., *Sur quelques thèmes baudelairiens*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, revue par J. Lacoste, in *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 2002, pp. 149-207.

³⁹ *CCE*, pp. 165-177.

La catégorie sous laquelle les Romantiques⁴⁰ saisissent l'art est l'Idée. Car l'unité romantique est une infinité. Tout ce qu'énoncent les Romantiques sur l'essence de l'art est détermination de son Idée – la forme aussi bien, qui, grâce à la dialectique de l'auto-limitation et de l'auto-élévation qui lui est propre, permet à la dialectique de l'unité et de l'infinité de trouver son expression dans l'Idée. Par « Idée » il faut entendre dans ce contexte l'*a priori* d'une méthode, à quoi correspond alors l'Idéal en tant qu'*a priori* de la teneur qui lui est affectée⁴¹.

L'appropriation par Benjamin des thèmes goethéens dans son esthétique lui permet de dépasser une aporie de l'esthétique des Romantiques. Goethe introduit dans sa conception de l'art la question de l'origine de l'œuvre. L'Idéal de l'art est l'unité conceptuelle la plus élevée, la teneur. Il diffère du paradigme de médium qui englobe la suite continue des formes que les Romantiques attribuaient à l'art, il s'agit d'une unité impossible à appréhender directement et qui n'est rendue visible que dans ses manifestations discontinues. Nous voyons que Benjamin tente ici de déconstruire l'aspect progressif de l'histoire de l'art telle que les Romantiques l'envisageaient⁴². Chez Goethe, l'Idéal se manifeste dans l'événement d'une œuvre. Il est présent dans l'œuvre non pas comme un médium mais comme un reflet. Les purs contenus présents dans les phénomènes originaires, archétypes, ne sont jamais directement apparents dans l'œuvre. Ils n'existent que par une réfraction partielle et discontinue dans les œuvres singulières. L'effort de Goethe, traduit par Benjamin, est donc de produire une théorie de l'art basée sur l'unité originarie de la nature. Dans cette construction de l'art, le sujet occupe une place différente de celle qui était la sienne dans la progressivité immanente de l'œuvre. Il relie par son intuition la manifestation particulière d'une œuvre à son archétype, son phénomène originarie. Cette conception du phénomène originarie comme pur contenu de l'art laisse momentanément de côté la théorie de la forme. Si le pur contenu n'est accessible que par la forme particulière où il s'incarne, cette forme n'est déterminée que par la perceptibilité nécessaire⁴³ du pur contenu, l'Idéal de l'art. Pourtant, ce pur contenu reste imperceptible en tant que tel. Dans cet appendice, Benjamin abandonne donc temporairement la prise en charge du processus de potentiation de la forme de l'œuvre d'art.

Nous pensons donc que cette conception goethéenne de l'art ne fait plus droit à une réelle théorie de la forme. Dans la théorie des purs contenus, Goethe semble recourir à la forme comme la matérialisation nécessaire du processus imitatif de l'Idéal de la nature. Même si ce processus imitatif excède une simple théorie de la mimésis en imitant de la nature l'Idéal, sa tendance

⁴⁰ Dans cette seconde partie de notre texte et à la suite de Benjamin, nous emploierons Romantiques pour désigner Schlegel et Novalis. Il s'agit ici de montrer l'écart entre ce romantisme et celui de Goethe.

⁴¹ CCE, p. 166.

⁴² Dans l'Idée de l'art comme somme du *continuum* des formes.

⁴³ CCE, p. 168.

créative et non la nature elle-même, Goethe ne semble pas parvenir à comprendre comment la forme de l'art peut posséder sa loi propre qui détermine son historicité. L'absence d'attention à la forme dans cette lecture benjaminienne de Goethe implique le rejet de toute forme de critique des œuvres d'art. En effet, l'œuvre d'art concrète étant le seul lieu dans lequel l'archétype peut se réfracter, cette forme doit être paradoxalement maintenue dans sa manifestation particulière. En supprimant une réflexion sur la loi de la forme, cette théorie des archétypes supprime aussi le rapport que l'art peut entretenir avec le procès de l'histoire. Dans ce contexte, la forme ne sert qu'à classer une œuvre selon un style mais pas à déterminer son processus de devenir historique. Cette structure de l'histoire de l'art est basée sur une théorie de l'événementialité des œuvres d'art. Goethe supprime alors la tâche de l'ironie romantique qui visait l'intensification de l'Idée de l'art à travers la mortification des œuvres. Les œuvres d'art sont des manifestations de l'origine mais elles ne le sont que figées dans un moment du temps, elles sont toujours inachevées, fragments. Alors que pour les Romantiques d'Iéna, cet inaccomplissement devait être relevé (*aufheben*) par la critique, pour Goethe, il n'en est rien. L'œuvre est d'emblée la présentation (*Darstellung*) contingente de l'absolu.

Dans la construction que nous avons mise en évidence de l'œuvre comme présentation de l'Idéal de l'art, le sujet n'a pas non plus d'espace de potentiation.

A la suite de l'insuffisance de la théorie de la pure forme chez les Romantiques et de celle de la théorie du pur contenu chez Goethe, Benjamin va tenter d'établir une synthèse de ces deux romantismes dans ses textes ultérieurs, en particulier dans le texte sur les *Affinités électives de Goethe* que nous allons analyser maintenant et dans le *Trauerspielbuch*.

2.2. Le commentaire et la critique

Cette association de la théorie de l'art schlegelienne à la théorie de l'art goethéenne va permettre à Benjamin d'introduire une distinction entre les deux attitudes réceptives d'un texte littéraire. L'archétype goethéen comme support de la progressivité schlegelienne de la critique permet de penser l'œuvre en rupture avec sa limitation temporelle et donc de dépasser l'aporie que nous avons analysée dans la fin de la première partie de notre exposé d'une dialectique indépassable entre la matérialité figée de l'œuvre et son progrès. L'attention que Benjamin porte au contenu de l'œuvre se place à deux niveaux : l'un est historique et l'autre ontologique. Ces deux niveaux impliquent deux attitudes du lecteur face au texte : la critique et le commentaire.

L'union des romantismes iénien et goethéen chez Benjamin assumant l'association d'un pur contenu (l'Idéal de l'art ou la teneur de vérité) et d'une

pure forme (l'Idée de l'art) produit un déplacement des théories romantiques à l'endroit de la critique de l'objet au sujet. La critique devient donc l'acte créatif par lequel le sujet parvient à produire une nouvelle œuvre. Il s'agit d'un acte du sujet. Nous voulons montrer ici que le geste critique benjaminien renoue avec les hypothèses de l'activité créatrice du Moi de la *WL* de Fichte. Quand le Moi, pour reprendre ici le vocabulaire fichtéen, fait retour sur lui-même à la suite de la réflexion produite par la confrontation au Non-Moi. Cette réflexion redéfinit le Moi qui peut alors reposer un Non-Moi. Nous voyons ici que le processus critique est donc une activité transformatrice sur le sujet et sur l'objet. Le sujet, se transformant par sa réflexion, produit un nouvel objet.

Comment Benjamin développe-t-il cette activité de la critique ? Pour développer la spécificité de la tâche critique, Benjamin commence par l'opposer à la tâche du commentateur. Dans les *Affinités électives de Goethe*, Benjamin développe les deux attitudes que le lecteur peut adopter dans sa réception d'un texte. Pour montrer la spécificité de ces deux attitudes, Benjamin différencie dans le texte deux teneurs consubstantielles de celui-ci : teneur de vérité (*Wahrheitsgehalt*) et teneur chosale (*Sachgehalt*)⁴⁴. La teneur de vérité du texte est le lien que cette œuvre entretient avec l'Idéal de l'art. La teneur de vérité ne peut donc, dans cette perspective critique, être comprise comme l'imposition transcendante d'une vérité substantielle. La vérité de l'œuvre d'art est ce qui continue à être en elle en mouvement⁴⁵, ce qui est en éternelle croissance⁴⁶ au sein de l'objet esthétique. Elle est le support de la réflexion du sujet.

Par ailleurs, à la suite de l'insertion de motifs iéniens dans la théorie de l'Idéal de l'art goethéen, cette teneur est inséparable de la forme dans laquelle elle se manifeste. Cette teneur de vérité n'est donc pas une spécificité de l'œuvre d'art elle-même mais ce qui permet au sujet d'entretenir le lien avec son origine créatrice.

Le concept d'origine chez Benjamin subit à ce moment une transformation issue de la condensation des motifs gothéens et iéniens. Cette transformation est définie dans *l'Origine du drame baroque allemand*. Dans ce texte, Benjamin définit l'origine comme suit :

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 ce qui est en train de naître dans le devenir et dans le déclin. (...) Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure [*une réflexion*] dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire. Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire⁴⁷.

⁴⁴ AEG, p. 274.

⁴⁵ AEG, p. 276.

⁴⁶ AEG, p. 276.

⁴⁷ ODBA, pp. 43-44.

Avant d'aller plus loin dans notre analyse de la transformation de la théorie de la critique benjaminienne, il nous faut ici attirer l'attention sur l'apport de cette construction de la critique. Contrairement aux Romantiques d'Iéna et à Goethe, Benjamin ne peut plus envisager le rapport à l'art comme un moment de passivité du sujet à l'objet. Chez les Romantiques, le sujet était le témoin de la progressivité de la critique produite par l'art et chez Goethe, il était le spectateur qui reconnaissait dans son intuition l'archétype de l'art. Dans ces deux attitudes centrées sur le contenu ou sur la forme, l'expérience esthétique du sujet intervient en second face au rapport que l'œuvre entretient à l'histoire (rapport à l'Idée de l'art dans la progressivité romantique et rapport à l'Idéal de l'art dans l'intuition esthétique de l'archétype chez Goethe). L'effort tenté maintenant par Benjamin est donc de trouver quelle place le sujet doit occuper dans le processus historique. Nous pensons que cet effort de Benjamin s'inscrit dans la lignée de l'effort fichtéen d'historisation de l'ipséité, l'activité réelle⁴⁸ du sujet du premier principe de la *WL*. Pour Benjamin, en effet, c'est le sujet qui, en définitive, est l'acteur de la critique, c'est lui qui, par sa confrontation avec l'œuvre, va se transformer pour produire une nouvelle œuvre d'art. En plaçant l'histoire du côté du sujet, Benjamin rompt avec la passivité primitive du sujet au monde chez les Romantiques. L'origine chez Benjamin devient, comme chez Fichte l'activité du sujet et non la puissance à l'œuvre dans la nature.

Dès lors, nous pouvons dire que le contenu de vérité est le mode de visée par le sujet (progressivité) de l'Idéal de l'art (l'art dans sa forme absolue)⁴⁹. Le contenu de vérité est donc avant tout une production de l'activité subjective qu'est la critique. Nous pensons donc que ce contenu de vérité rompt avec l'objectivisme de la critique romantique. En effet, chez Benjamin, la vérité n'est pas présente en puissance dans l'œuvre, elle est sans cesse à recréer par le sujet qui critique l'œuvre existante.

L'apport de Walter Benjamin dans ce texte est donc d'introduire dans son concept de critique l'historicité de l'ipséité. Le sujet reconnaît l'Idéal ou la teneur de vérité de l'art dans une œuvre particulière mais cet Idéal est toujours déjà dépassé dans l'objet. L'objet est toujours en retard⁵⁰ par rapport à la visée

⁴⁸ FICHTE J.G., *DS*, p. 20.

⁴⁹ Cette conception de l'archétype dans l'Idéal de l'art est une transposition esthétique de la conception du Nom dans le texte de Benjamin *Sur le langage en général et sur le langage humain en particulier* (in *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 142-165). Le Nom est le pur contenu de la vérité de la nature que le langage humain tente de traduire.

⁵⁰ Andrew Benjamin, dans son exposé du lien entre l'art et la philosophie, montre que ces deux disciplines interrogent la question de la présentation de l'Absolu. Or, « *The presence of the Absolute can never take place in a single instance. There cannot be the instantiation of the Absolute* » (Cf. BENJAMIN A., *Philosophy's literature*, Manchester, Clinamen Press, 2001, p. 15). Dès lors, une œuvre d'art, à considérer qu'elle permette une potentiation du sujet, ne peut le faire qu'en sacrifiant sa manifestation particulière et temporelle et devenir le support de la réflexion mise en mouvement par l'attitude créatrice critique.

que le sujet fait de l'Idéal. La tâche du critique est donc de créer une nouvelle forme qui achève temporairement dans le présent la réflexion du sujet et devienne le contenu de la réflexion suivante⁵¹. La critique est donc rendue nécessaire par l'historicité de la conscience dans l'expérience de l'œuvre. Pour pouvoir faire l'expérience d'une œuvre, le sujet doit faire retour sur lui-même par la réflexion afin de pouvoir poser un nouvel objet qui englobe cette nouvelle réflexion du sujet sur lui-même.

A l'opposé, la teneur chosale du texte est sa signification conceptuelle, son contenu concret⁵². C'est à elle que s'attache le commentateur, son travail est avant tout philologique : il s'intéresse au contenu temporel du texte. Cette attitude de réception d'un texte est caractérisée par sa passivité. Dans cette perspective, le commentateur ne se voit pas comme un intervenant. Il reçoit le texte de manière passive et le restitue sans avoir porté attention à l'action que le texte a pu avoir sur lui. Dans le commentaire, nous pouvons donc dire que nous sommes sous le régime de la négativité du processus historique. Nous employons le qualificatif de négatif car cette démarche est avant tout régressive d'un point de vue historique. Il s'agit pour le commentateur de faire une archéologie de tous les éléments d'extériorité qui pourraient avoir une incidence sur la matérialité du texte. Cette démarche est négative en ce sens qu'elle ne cherche pas à relever (*aufheben* au sens de 'porter plus loin') positivement le texte de son ancrage temporel dans sa manifestation. Cette attitude commentative s'appuie sur ce que Benjamin appelle la teneur chosale du texte. Nous pourrions donc dire que la teneur chosale est une forme sans finalité.

Le commentaire est dès lors une attitude qui se positionne d'emblée en dehors de l'histoire du sujet qui réceptionne l'œuvre. L'œuvre n'est pas pensée en lien avec son processus historique d'apparition. Le commentateur pose l'œuvre qu'il analyse et se pose lui-même hors du processus historique. Il refuse d'accepter sa place d'intervenant. Le commentateur considère l'œuvre comme une monade. Ce type de rapport à l'art est celui que nous avons qualifié d'ontologique : cette attitude considère que l'art est un être figé dans une forme particulière. Cette conception de l'art ne permet pas de penser la spécificité d'une expérience historique de l'art car elle ne pense pas l'œuvre et le sujet

⁵¹ Cf. BENJAMIN A., *op. cit.*, p. 16: « Critique seeks the particular's already present relation with the Absolute, and the Absolute's already present relation to the particular ».

⁵² Dans les *Fragments* (Fragment 138, in *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris, PUF, 2001, pp. 212-213), un texte sur la tâche du critique précise la consistance de cette teneur chosale : il s'agit de la fonction que l'œuvre occupe par rapport à un champ qui lui est extérieur. La teneur chosale est donc la partie du texte qui peut être entièrement englobée dans une compréhension cognitive. Il peut s'agir de l'engagement politique de l'artiste dans son œuvre, de la vocation culturelle de l'œuvre ou de sa détermination économique. Pour Benjamin, la teneur chosale du texte permet à la forme de prendre une matérialité dans un moment précis de l'histoire qui lui est extérieure. La compréhension de l'œuvre ne tient donc pas compte de l'histoire du sujet qui se rapporte à l'œuvre. Du point de vue de la teneur chosale, le sujet est une entité neutre détachée d'une capacité de transformation.

comme ancrés dans un processus historique de potentiation. Pour Benjamin, ce processus est encore plus fort. Il estime en effet que l'histoire de l'œuvre en prépare la critique car la teneur chosale de l'œuvre, de plus en plus en décalage au vu du vécu du sujet, finit par s'estomper et laisse apparaître de plus en plus clairement la teneur de vérité de l'œuvre.

Nous pouvons donc conclure en disant que la démarche critique est construite de la manière opposée à la démarche commentative. Dans la critique, le lecteur est acteur de son expérience du texte et est responsable de son historicité. Ayant conscience que sa lecture du texte est déterminée par son propre vécu et que cette lecture fait partie de son vécu, le critique accepte d'être transformé par son vécu du texte. Cette transformation de l'intervenant critique, actée par lui, lui permet de produire une nouvelle forme qui tienne compte de ce déplacement. Cette construction de la critique est donc éminemment positive en ce qu'elle est tournée sur l'aspect progressif du texte. Contrairement à l'attitude commentative qui était caractérisée par un mouvement régressif de restitution, l'attitude critique est caractérisée par un mouvement progressif de transformation de la forme par le déplacement de l'intervenant et la création d'une nouvelle forme qui tienne compte de ce déplacement. Dans la critique, la forme de la forme s'applique d'abord au sujet pour devenir ensuite le contenu d'une nouvelle forme, l'œuvre que le critique va construire à partir de sa réflexion.

2.3. La création comme processus historique

Cette reformulation de la méthodologie critique doit être comprise comme une théorie de la créativité. Le concept benjaminien de création⁵³ est donc avant tout un processus historique dont l'art est une des manifestations concrètes. Pour Benjamin, la critique, à l'instar des Romantiques, ne peut se faire que dans l'actualisation d'un objet, dans une action sur le monde. En effet, le rapport du sujet à son activité réelle ne peut être atteint directement, de manière abstraite. Au contraire, il ne peut se faire que dans la transformation créative du présent du sujet et de l'objet.

L'historicité doit donc être prise en charge par le sujet. Benjamin revient ainsi sur l'ambiguïté que nous avons montrée chez les Romantiques pour qui l'objet devant prendre en charge la transformation dans l'histoire devait en même temps rompre avec sa nature figée. Dans *Wider ein Meisterwerk*⁵⁴, nous pouvons lire : « *Das echte Bild mag alt sein, aber der echete Gedanke ist neu. Er ist von heute. (...) Eine, die nichts als Schau ist, verliert sich, bringt die*

⁵³ Cf. MAESSCHALCK M., *L'anthropologie politique et religieuse de Schelling*, Paris/Bruxelles, Vrin/Peeters, 1991, p. 54.

⁵⁴ BENJAMIN W., *Gesammelte Schriften, Band III*, Frankfurt, Suhrkamp, pp. 252-259. (Désormais, pour les œuvres complètes de Benjamin, nous utiliserons le sigle *GS*).

Dichtung um die Deutung, die sie ihr schuldet, und um ihr Wachstum »⁵⁵. Nous voyons ici que c'est la critique qui permet à l'œuvre de se potentialiser, d'advenir sous une nouvelle forme. Benjamin expose donc ici la visée de sa reconstruction de la critique en introduisant le sujet dans le processus. La critique est donc animée d'une tâche infinie propre à l'activité de l'ipséité. Le sujet n'a de cesse de faire retour sur lui-même par la réflexion et de relancer la position d'une altérité qui produit une réflexion ultérieure. Cette infinité de la tâche est propre à l'activité transcendantale de l'ipséité. L'interdiction de prendre l'œuvre comme une monade⁵⁶ et l'injonction de la critique sont les conditions nécessaires à une philosophie historique de l'art⁵⁷.

Pour Benjamin, en effet, « [Les œuvres d'art] apprennent [au dialecticien historique] comment leur fonction est capable de survivre à leur créateur et de s'émanciper de ses intentions ; comment l'accueil par les contemporains est un aspect de l'influence que l'œuvre d'art exerce aujourd'hui sur nous, et comment cette influence ne repose pas seulement sur la rencontre avec l'œuvre mais sur l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous »⁵⁸. Nous voyons que pour Benjamin l'œuvre d'art ne comporte pas une vérité ontique qui survolerait l'histoire sans y pénétrer. Au contraire, l'œuvre n'a de place que parce qu'elle participe au processus de potentialisation de l'histoire. Elle est donc en tension constante avec son devenir et donc avec sa fin. « C'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui n'est pas reconnu visé par elle »⁵⁹.

A la suite de l'exposé qui précède, nous voyons comment le concept de critique chez les Romantiques devient chez Benjamin la méthode de la pratique de la philosophie de l'art elle-même. Cette méthode, se détachant de la stricte pensée de Schlegel et de Novalis, y associe des thèmes goethéens. Benjamin, quand il reprend la question de la critique à la suite de sa thèse de doctorat, va suppléer aux notions de *Selbstheit* et de phénomène originaire (*Ur-Phänomen*) une construction de l'origine à partir de l'activité du sujet (une *Urphänomenalisation*). Il déplace ainsi l'application de la critique de la nature à l'histoire⁶⁰. Ce recentrement implique un déplacement de la philosophie

⁵⁵ GS, III, p. 259. ('L'image authentique peut être ancienne mais la pensée authentique [la critique] est neuve. Elle est d'aujourd'hui. (...) Une (critique) qui n'est que regard, se perd, elle prive l'œuvre littéraire de l'interprétation qu'elle lui doit et de sa croissance'). Notre traduction.

⁵⁶ Cf. BENJAMIN W., *Eduard Fuchs, collectionneur et historien*, in *Œuvres III*, trad. de l'allemand par R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, pp. 170-225. (Désormais *Fuchs*).

⁵⁷ Ce thème est repris dans le texte *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans lequel Benjamin développe une théorie de la création poétique basée sur le vécu que l'écrivain fait de l'actualité dans laquelle il vit.

⁵⁸ *Fuchs*, p. 174.

⁵⁹ *Fuchs*, p. 175.

⁶⁰ GS, I, pp. 953-954. « Bei dem Studium von Simmels Darstellung des goetheschen Wahrheitsbegriffs (...), insbesondere an seiner ausgezeichneten Erläuterung des Urphänomens (...) würde mir unwidersprechlich deutlich, daß mein Begriff des ‚Ursprung‘ im Trauerspielbuch eine strenge und

romantique de la nature comme tout à une construction philosophique de l'histoire centrée sur son potentiel créateur. Ce renversement implique une lecture de l'histoire comme processus d'affectation mutuelle du sujet et de l'objet. En intégrant la question de la critique subjective dans sa conception de l'esthétique, Benjamin redéfinit la place de l'art dans le processus historique de la construction de l'ipséité. L'aporie de la théorie de la pure immanence de la critique dans l'objet est relevée par l'intégration de la double activité créatrice (réflexive et expansive) du sujet comme processus de transformation.

Conclusion

En parcourant les évolutions de la théorie de la réflexion dans les premiers écrits de Benjamin, nous voyons que ce dernier opère un déplacement d'une théorie de la réflexivité influencée par Fichte comme autoconnaissance d'une méthode à une théorie de la réflexivité prise en charge par l'objet, l'œuvre d'art dans la critique romantique.

A partir de ce déplacement, Benjamin tente de réunir les deux réflexivités axées sur le sujet et sur l'objet dans sa propre conception de la critique littéraire. Pour ce faire, Benjamin développe une méthode historique de la critique d'art dans laquelle le sujet se potentialise en contact avec l'objet et agit, à partir de cette transformation en créant une nouvelle forme.

Le passage du Romantisme d'Iéna au Romantisme de Goethe permet à Benjamin de comprendre comment une conception progressive de l'art chez les premiers romantiques détermine ontologiquement la forme de l'art et quelles sont les incidences de cette potentialisation de l'objet vis-à-vis du sujet. Pourtant, la solution goethéenne de la teneur archétypale ne lui semble pas faire droit à la radicalité de la forme dans l'art. Benjamin tente alors de concilier ces deux théories dans sa conception de la théorie critique.

La critique devient alors pour Benjamin la théorie de l'art qui englobe l'expérience que le sujet fait de l'objet esthétique. L'art n'est plus dès lors envisagé comme une monade figée dans le temps. L'art devient au contraire le domaine par excellence où les deux activités créatives du sujet par rapport à lui-même et par rapport au monde se rejoignent.

Nous pensons donc que Benjamin ne peut se contenter d'une théorie esthétique qui se construirait sur un premier moment de passivité du sujet au monde. Ce premier moment de passivité, tel que le décrivent les deux romantismes que nous avons analysés et, à leur suite, Schelling, doit être relevé par une conception radicale de la création que Benjamin construit dans sa théorie esthétique critique.

zwingende Übertragung dieses goethenschen Grundbegriffs aus dem Bereich der Natur in das der Geschichte ist ».

Le geste critique benjaminien est donc pour nous une réception du geste fichtéen dans sa construction de l'ipséité historique. Pour Benjamin, il faut renoncer à un premier moment de passivité du sujet au monde qui serait le réel sujet de l'histoire. Au contraire, l'histoire ne peut advenir que par l'attitude créatrice mise en branle dans la critique benjaminienne. La critique esthétique est donc une détermination radicale de la structure subjective active du premier rapport au monde. Cette attitude créatrice comme premier moment permet à Benjamin de penser le sujet et le monde dans leur transformabilité. Nous pensons qu'à la suite de cet exposé sur le geste critique comme moment initial du rapport du sujet à l'altérité, nous pouvons étendre cette théorie aux efforts successifs de Benjamin pour tenter d'appuyer une transformation des conditions de vie sur une attitude subjective de créativité.