

Événement esthétique et histoire(s)

Discussion intempestive entre Maldiney et Benjamin

COMMENT PARLER D'ART sans risquer de dissoudre l'opacité de la création dans la transparence théorique? C'est là le paradoxe de la pensée du phénoménologue français Henri Maldiney, qui entend «élever à la rigueur du concept l'explicitation d'un phénomène qui d'emblée excède les possibilités du concept, voire qui défie le concept: ce phénomène est celui de l'exister promu par l'œuvre»¹. La phénoménologie maldinéenne évite l'écueil de l'explication en replaçant l'essence de l'art dans la distinction entre œuvre et objet. Le propre de l'œuvre d'art se joue alors dans l'événement de son apparition, là où elle fait rupture pour se manifester à *partir de rien*: «l'apparaître d'une œuvre à naître du Rien... comme un monde»². Une œuvre n'apparaît pas dans le monde, elle ouvre un monde, et à ce titre excède et défie le concept. En tant que création, elle rompt avec les cadres préétablis, allant à l'encontre des logiques d'objectivation théoriques. Bien plus qu'un objet, une œuvre est un événement, une altérité qui brise la trame narrative et temporelle quotidienne. Mais comment parler de ce qui excède le champ du concept, et quelle portée accorder à cette parole? Pour faire valoir la dimension événementielle de l'art, Maldiney ira jusqu'à dissocier clairement l'esthétique et le champ du langage et de la pensée, à tel point qu'il abstrait l'art de l'histoire. Afin de comprendre pourquoi la phénoménologie maldinéenne fait de la fracture entre esthétique et histoire la condition de possibilité d'une pensée de l'événement, nous nous tournerons vers le philosophe allemand Walter Benjamin, qui construit une philosophie de l'histoire où l'événement esthétique occupe une place primordiale, poétique et politique.

-
1. Raphaël Célis, «L'œuvre d'art comme mise en forme de la dimension pathique de l'exister dans la pensée d'Henri Maldiney», in *Art et vérité*, Ingeborg Schüssler, Raphaël Célis, Alexandre Schild (dir.), Lausanne, Payot-Lausanne (Genos; 3), 1996, p. 383.
 2. Henri Maldiney, *Art et existence*, 2^e éd., Paris, Klincksieck (Collection d'esthétique; 46), 2017, p. 181.

Faire valoir les œuvres d'art en ce qu'elles déchirent la trame temporelle quotidienne et y introduisent une discontinuité, voilà une dynamique commune à ces deux auteurs aux postures pourtant divergentes. Leurs positions s'articulent en une alternative, un pile ou face de l'événement esthétique qui met en jeu les dimensions politique et esthétique de l'art, et notamment de la littérature.

Événement et origine chez Maldiney : l'éclair de l'être hors de l'histoire

L'origine de l'œuvre d'art, c'est l'art. Cette origine n'a pas de cesse. Une œuvre d'art est incessamment en voie d'elle-même et l'art est cette voie. Il n'est pas à hypostasier hors d'elle. Il est immanent à l'être-œuvre³.

Maldiney reprend le mot d'ordre de Heidegger : « Ce qu'est l'art, il nous faut le saisir à partir de l'œuvre. Ce qu'est l'œuvre, nous ne le recueillerons que par la compréhension de l'essence de l'art »⁴. Saisir l'œuvre à partir de l'art et l'art à partir des œuvres, le cercle n'est pas vicieux. L'art n'est pas un commencement, une instance normative extérieure aux œuvres qui en seraient les déclinaisons. En tant que création, altérité radicale, Maldiney pense l'œuvre comme étant à elle-même « sa propre origine »⁵. Elle transcende le geste de l'artiste pour apparaître à partir de rien d'autre qu'elle-même. Ainsi, elle ne se conforme pas à une norme extérieure mais « fixe la norme de sa sphère en s'accomplissant. Elle en est identiquement l'ouverture et le remplissement »⁶. Sur cette base, Maldiney conceptualise l'œuvre comme un événement, résistant à la théorie et faisant irruption dans le continuum de l'expérience. Le mouvement par lequel il replace l'art au cœur des œuvres et le renvoie à la question de l'origine devient la condition de possibilité de l'événement esthétique.

Dans ce prisme, on ne peut rendre compte du propre de l'art dans les catégories de l'intentionnalité, sans quoi à nouveau nous placerions sa norme à l'extérieur, l'art sous le joug du concept et de l'esprit. Cette conception de l'art suppose donc d'emblée un domaine extérieur à l'intentionnalité : celui de l'œuvre comme événement. Mais si la conscience constituante n'est pas en jeu dans l'être-œuvre, il y est néanmoins question d'expérience, du

3. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, 2^e éd., Paris, Les Belles Lettres (Encre marine), 2010, p. 22.

4. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1^{re} éd., François Fédier (éd.), Wolfgang Brokmeier (trad.), Paris, Gallimard (Classiques de la philosophie), 1962, p. 14.

5. Henri Maldiney, *Art et existence*, p. 174.

6. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien...*, p. 23.

surgissement de l'œuvre et donc du sujet à qui elle apparaît. Pour Maldiney, l'expérience esthétique est sensible, plus originaire que la visée intentionnelle. Il inscrit ainsi l'œuvre d'art dans le domaine du *pathique*, défini comme dimension antérieure à toute référence, champ inintentionnel de l'*aïsthêsis*, la sensation – d'où l'esthétique tire bien plus que son nom. Il n'y est pas question de « re-présentation » mais de présence. Maldiney construit un dualisme entre les pôles pathique et gnosique, le premier renvoyant à la dimension originaire de l'être-au-monde, à une communication sensible avec les choses antérieure à toute conscience ou maîtrise d'objet; le second instaurant le règne de l'intentionnalité et de la conscience constituante, du langage et de la pensée, de la polarité sujet / objet. La présence à l'œuvre se joue alors dans le lien pathique à son monde, celui qu'elle ouvre. « L'art est la vérité du sentir »⁷, « l'éclair de l'être »⁸, car l'œuvre révèle la dimension de l'*aïsthêsis*. Elle s'articule au champ sensible en le dévoilant. « L'esthétique est d'abord *aïsthêton*, sensible immédiatement intuitionnable. Mais ce n'est pas l'immédiat pur et simple. C'est ce qui dans l'immédiat est insigne »⁹. L'esthétique-artistique fait de l'esthétique-sensible un domaine sur lequel porter notre attention. Ainsi, dans l'œuvre d'art en tant qu'événement, altérité radicale, il y va de notre existence, de la révélation d'un en-deçà du sujet où nous sommes à jamais *en voie de* subjectivation. L'enjeu est ontologique, existentiel et le cadre d'intelligibilité est le dualisme entre pathique et gnosique.

L'œuvre d'art se soustrait ainsi à l'histoire par sa façon de déchirer la trame de l'objectivité. Apparaissant à partir de rien d'autre qu'elle-même, elle implique un espace et un temps qui lui sont propres. Maldiney appelle cela le cercle de la forme : elle apparaît dans l'espace-temps qu'elle ouvre elle-même. L'œuvre se manifeste ainsi comme genèse, forme en formation, ouvrant le milieu de son apparaître qui n'existe paradoxalement qu'à même son apparition. Sa présence est teintée d'absence, arrivant mais jamais arrivée à soi. À l'instant de son surgissement, elle *se forme*. La temporalité de l'événement esthétique est donc un présent paradoxalement perpétuel et instantané, temporalité rythmique et non chronologique qui ouvre le temps et fait de l'instant un devenir, temporalité originaire d'une formation

-
7. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, 2^e éd., Christian Chaput, Philippe Grosos, Maria Villela-Petit (éd.), Jean-Louis Chrétien (préf.), Paris, Cerf (Œuvres philosophiques), 2012, p. 208.
 8. Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, 2^e éd., Alain Gillis, Caroline Gros, Christian Chaput, Jérôme Laurent, Philippe Grosos (éd.), Paris, Cerf (Œuvres philosophiques), 2012, p. 21.
 9. Oskar Becker, « La fragilité du beau et la nature aventureuse de l'artiste. Une recherche ontologique dans le champ des phénomènes esthétiques » [trad. fr. Jacques Colette], *Philosophie*, n° 9, 1986, p. 44.

à jamais inachevée. L'événement esthétique brise ainsi la continuité de l'expérience et la trame historique linéaire. Maldiney pense le temps en ce qu'il s'origine dans le présent de l'apparaître d'une œuvre, qu'il oppose à la temporalité chronologique. À ce titre, il abstrait l'art de l'histoire. Cela implique d'abord d'associer l'histoire à une temporalité linéaire et chronologique, incapable de rendre compte de « l'être-œuvre ». De plus, au nom de cette continuité, l'histoire n'aurait de place que dans la sphère gnosique de la conscience intentionnelle, du langage et de la pensée. Elle objectiverait nécessairement toute œuvre d'art en la comprenant dans un rapport généalogique aux œuvres antérieures et aux significations sociales. Elle renierait l'être-œuvre pour ériger l'être-objet en garant d'un art compris comme produit de la culture. C'est dire que ce qui fait le propre d'une œuvre serait finalement dépourvu de lien avec la société dans laquelle elle s'inscrit. L'événement reste pathique ou se dissout dans le domaine gnosique.

Il est temps que la conscience de l'art qui croit s'être éveillée à son propre jour quand elle s'éclaire à la lumière de l'histoire et de la sociologie se réveille de son insomnie. Ce par où l'art est art ne saurait dépendre des valeurs et des contre-valeurs d'une époque sans que cela le relativise¹⁰.

Maldiney est catégorique : l'écart entre art et histoire est insurmontable. D'autre part, son dualisme exclut le langage du domaine pathique pour en faire le lieu par excellence de l'objectivation. Cela pose question à plus d'un titre, et notamment pour penser la littérature : comment un texte peut-il faire événement tout en participant forcément du langage ? La réponse du phénoménologue, qui a consacré plusieurs études à la poésie, introduit une scission dans le langage. La poésie serait bien liée au domaine pathique, ce qui semble ouvrir une dimension existentielle interne au langage. Mais cela ne brouille pas pour autant le dualisme. Maldiney ne réhabilite pas un lien du gnosique à l'existence mais bien une possibilité pour le langage poétique de se soustraire à la sphère gnosique. Il oppose ainsi certaines œuvres poétiques aux « langues de signification »¹¹ dépourvues de poids ontologique et existentiel, enfermées dans la représentation et l'objectivation. La problématique de l'œuvre dans le langage reste donc globalement exclue de cette pensée de l'art. Le gnosique demeure extérieur à la sphère de l'existence et l'exception poétique confirme finalement la règle qui fait du langage un lieu d'objectivation.

10. Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, p. 7.

11. Henri Maldiney, « Sur la traduction : Langue Parole Poésie », in *Henri Maldiney : phénoménologie et sciences humaines*, François Félix, Philippe Grosos (dir.), Lausanne, L'Âge d'homme (Être et devenir), 2010, p. 43.

Mais la généalogie linéaire des contextes et mouvements artistiques épuise-t-elle la question des rapports entre art et histoire ? La question est celle du lien entre la conception de l'histoire et la prise en compte de l'aspect à la fois esthétique et politique des créations artistiques. Car épuiser l'histoire dans la généalogie chronologique revient à l'identifier à une suite linéaire d'événements. Le passé est révolu, le présent est un point de passage, et le futur est en partie prévisible selon les lois de la causalité et du progrès *a minima* technique. Si c'est bien la conception qui prédomine aujourd'hui, ce n'est pas la seule possible, et modifier cette vision de l'histoire pourrait également transformer la façon dont nous abordons la question de l'art et de ses enjeux politiques. Pour ce faire, nous aborderons maintenant la pensée du philosophe Walter Benjamin qui, sans amoindrir la puissance de l'événement esthétique qui transcende la causalité intelligible, ne l'inscrit pourtant pas dans un universel sensible mais bien au cœur de l'histoire.

Discontinuité et histoire : il n'y a de continuité que celle des vainqueurs

Le thème de l'histoire apparaît dans les écrits de Benjamin alors qu'il est encore étudiant.

La question centrale, celle dont toutes les autres dépendent, paraît avoir été pour Benjamin la suivante : comment peut-on parler de l'histoire ? Comment un chaos d'événements peut-il être rendu intelligible ? [...] Question qui implique, dans sa formulation même, que l'histoire ne se constitue qu'à travers l'acte de raconter¹².

L'auteur des fameuses thèses *Sur le concept d'histoire* n'aborde pas la temporalité humaine à partir d'un continuum chronologique dont il s'agirait de rendre compte. « Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées" »¹³. Il ne nie pas l'existence d'une continuité temporelle mais en modifie le statut : de paradigme universel de la temporalité, elle bascule en une catastrophe.

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé.

12. Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, 2^e éd., Paris, Gallimard (Folio. Essais ; 481), 2006, p. 135.

13. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres*, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz, Pierre Rusch (trad.), Paris, Gallimard (Folio. Essais ; 374), 2000, t. III, p. 431.

Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès¹⁴.

Si l'Ange de l'Histoire est « irrésistiblement » poussé vers l'avenir, s'il ne peut s'arrêter pour sauver les morts, c'est qu'il y a bien une forme d'avancement linéaire qu'il ne peut interrompre. Mais ce n'est plus ni le principe d'intelligibilité des événements de l'histoire, ni la promesse d'amélioration croissante contenue dans l'idée de progrès. C'est la marche continue des vainqueurs qui s'asservissent ceux qui deviennent les vaincus, et qui détiennent par là le monopole du récit historique.

Ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. [...] Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels¹⁵.

Rien d'étonnant donc à ce que la conception dominante de l'histoire soit celle d'une histoire linéaire, celle des vainqueurs qui la racontent et la font perdurer coûte que coûte dans la réalité politique. Ce paradigme continu permet l'image de la ligne du temps, unique et sans heurts, sur laquelle viennent s'inscrire au fur et à mesure lesdits faits historiques, dans la chaîne intelligible des causes et des effets, comme on remplirait un temps « homogène et vide »¹⁶. Il ne s'agit donc pas de nier une linéarité à l'œuvre dans l'histoire mais de la reconsidérer à la lumière des histoires de domination qui définissent les positions de vainqueurs et de vaincus. À l'aune du cortège des vainqueurs qui portent le récit chronologique de l'Histoire, il apparaît que les biens culturels « doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas témoignage de culture qui ne soit en même temps témoignage de barbarie »¹⁷. La marche continue de l'histoire est celle de la domination, et c'est une catastrophe.

14. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 434.

15. *Ibid.*, p. 432.

16. *Ibid.*, p. 441.

17. *Ibid.*, p. 432-433.

Si l'on suit Benjamin, c'est donc au prix de la linéarité historique que l'on peut aborder les passés opprimés et rendre compte de ce que « le sujet de la connaissance historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même »¹⁸. Il ne s'agit plus de raconter comment les choses se sont effectivement déroulées mais de sauver au présent ces passés vaincus de l'oubli et de faire valoir aujourd'hui leur portée politique. S'en saisir, comme le dit Peter Osborne, c'est « allumer les explosifs contenus dans le passé, et faire exploser l'époque présente hors de la continuité du temps homogène »¹⁹. On se retrouve en quelque sorte avec un double anachronisme : irruption du passé dans le présent, et irruption d'un passé qui n'appartient pas au découpage historique du récit dominant et qui ne peut y être repris. Comment y inscrire en effet les révoltes et résistances avortées, tuées dans l'œuf, échouées, oubliées, celles qui ne purent exister que cachées, celles dont on a détruit les traces ? Ces passés restent anachroniques parce que le découpage temporel établi ne peut leur rendre justice, parce que la ligne du temps est bâtie sur la tentative répétée de les anéantir. Face au constat du lien crucial entre le récit linéaire de l'histoire et les structures politiques de domination existantes, l'émancipation des classes opprimées semble se jouer dans la rupture de continuité, dans la *discontinuité*. D'une part, c'est la discontinuité où l'émancipation est tout à coup possible, l'éclatement au présent du continuum des vainqueurs. C'est l'aspect messianique et révolutionnaire de la discontinuité dont il est question chez Benjamin. D'autre part, c'est l'assignation à des existences discontinues, la discontinuité dans la transmission des héritages, des récits, des archives, la violence de la rupture venue de l'extérieur. Le philosophe et écrivain martiniquais Édouard Glissant, dans *Le Discours antillais*, parle de « discontinu réel » à l'œuvre dans l'histoire des Antilles :

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas « sédimenter », si on peut ainsi dire, de manière progressive et continue [...] mais s'agrégeait sous les auspices du choc, de la contradiction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu, et l'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire. Le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective²⁰.

18. *Ibid.*, p. 437.

19. Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres – New York, Verso (Radical Thinkers), 2010, p. 144. Nous traduisons librement.

20. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, 2^e éd., Paris, Gallimard (Folio. Essais ; 313), 1997, p. 223-224.

Il y a ainsi un discontinu réel sous le continu apparent de notre histoire. Le continu apparent, c'est la périodisation de l'histoire de France, la succession des gouverneurs, l'évidente simplicité des conflits de classes, les épisodes, minutieusement étudiés par nos « historiens », de nos révoltes sans cesse avortées. Le discontinu réel tient en ceci qu'à chacune des articulations des périodes que nous avons délimitées, l'élément décisif du changement n'est pas secrété par la situation mais décrété de l'extérieur, en fonction d'une autre histoire. [...] Pour nous, reconquérir le sens de notre histoire, c'est connaître ce discontinu réel pour ne plus le subir passivement²¹.

Prendre en compte ce discontinu dans le continu, c'est d'abord courir le risque du conformisme²², de la reprise de ces discontinuités dans le récit dominant de l'histoire. Ce discontinu réel ne souffre aucune périodisation. Un rapport aux passés opprimés ne peut donc pas se bâtir sur une conception du passé comme réservoir de données figées à intercaler dans la ligne du temps sans anéantir du même coup leur portée politique pour le présent. Les ancêtres asservis continuent de hanter le présent, tant que les luttes qu'ils eurent menées pour l'émancipation ne seront pas réalisées. Benjamin reconfigure les instances de la temporalité : le présent n'est plus un point de passage mais le seuil de l'éclatement du continuum des vainqueurs, seuil de l'avènement de l'utopie émancipatrice. Les passés opprimés ne sont pas révolus, et ne peuvent donc être abordés indépendamment du présent. La structure temporelle au cœur de l'histoire est donc la rencontre entre un instant présent et un moment d'un passé opprimé qui le hante. « Il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre »²³. « Le passé [...] tend à se tourner vers le soleil qui est en train de se lever au ciel de l'histoire »²⁴. L'enjeu du présent est d'actualiser un moment d'un passé opprimé qui le requiert, des possibilités d'émancipation ouvertes mais non réalisées par le passé. Il s'agit de sauver le passé au présent et ainsi, d'ouvrir la possibilité de faire triompher aujourd'hui l'utopie émancipatrice. Or, ce mouvement révolutionnaire implique la rupture de la chronologie linéaire des vainqueurs. La discontinuité est donc au centre, non la continuité, et ainsi « rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire »²⁵. Chaque instant présent est marqué par la constellation qu'il forme avec un moment d'un passé opprimé qui le requiert. C'est donc une structure de mémoire qui est au centre, qui concerne non pas le passé tel qu'il était mais tel qu'il est,

21. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, p. 273-274.

22. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 431.

23. *Ibid.*, p. 428.

24. *Ibid.*, p. 430.

25. *Ibid.*, p. 429.

à un moment précis, dans un lieu précis. Si le passé dominant ne court pas le risque de l'oubli, c'est bien de cela qu'il faut sauver les passés opprimés, autant que de la reprise conformiste dans le récit dominant.

Il ne s'agit donc pas uniquement de la façon dont un certain passé nous est présent mais plus encore, de ce que cette présence peut avoir comme effet sur la temporalité, dans la réalité politique. Pour Benjamin, c'est à partir de cette structure mémorielle de la rencontre de l'Autrefois et du Maintenant que peut être brisé le continuum temporel des vainqueurs, et pas seulement dans la sphère du récit. Il conçoit un lien crucial entre le récit de l'histoire et son effectivité, et nous pouvons ainsi tracer un pont entre l'écriture d'une histoire linéaire et la perpétuation effective de la domination des vainqueurs sur les vaincus. En miroir, un lien similaire pourrait être pensé du côté de l'émancipation : si la mémoire dominante participe à la légitimation et la perpétuation de l'ordre établi, les récits des histoires opprimées dans cet ordre pourraient au contraire le faire vaciller. Ces récits ne sont donc pas séparés de la lutte des classes, dans une sphère intellectuelle ou poétique indépendante.

La lutte des classes, que jamais ne perd de vue un historien instruit à l'école de Marx, est une lutte pour ces choses brutes et matérielles sans lesquelles il n'en est point de raffinées ni de spirituelles. Celles-ci interviennent pourtant dans la lutte des classes autrement que comme l'idée d'un butin qu'emportera le vainqueur. Comme confiance, courage, humour, ruse, fermeté inébranlable, elles prennent une part vivante à la lutte et agissent rétrospectivement dans les profondeurs du temps. Elles remettront toujours en question chaque nouvelle victoire des maîtres²⁶.

L'enjeu n'est pas uniquement de racheter les violences de l'histoire dans un récit, de sauver le passé dans une nouvelle écriture de l'histoire, mais de faire ainsi valoir la force révolutionnaire qui se loge dans les mémoires en danger des morts que l'on n'a pas (encore) sauvés.

L'événement esthétique au cœur de l'histoire

L'histoire telle qu'exclue de la sphère esthétique par Maldiney n'épuise donc pas la temporalité humaine, elle en constitue plutôt le versant dominant. Faisons à présent un pas de plus. Car s'il s'agit donc de prendre comme point de départ la rencontre d'un moment d'un passé opprimé avec un moment présent, la forme prise par cette rencontre nous met sur la piste du prisme esthétique par lequel Benjamin pense l'histoire : le passé rencontre le

26. *Ibid.*, p. 429-430.

présent dans une *image dialectique*, définie comme « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »²⁷. Dans les thèses *Sur le concept d'histoire*, Benjamin insiste sur la fulgurance de cette constellation :

L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] C'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle²⁸.

L'image dialectique consiste dans la rencontre d'un moment d'un passé opprimé et d'un moment du présent, qui disparaît aussitôt pour laisser place à une autre constellation. Il s'agit par ce concept de travailler l'appartenance cruciale de l'histoire à l'image, et par là à la sphère esthétique. L'utilisation du terme d'image permet en effet de considérer la manifestation, l'apparition d'un moment du passé dans le présent tout en maintenant une ambiguïté : ce passé surgit sans pour autant nous être accessible, disponible, contrairement à l'idée d'un passé révolu et immobile. Il s'échappe aussitôt. Benjamin offre au passé la possibilité d'être réactualisé dans sa rencontre avec le présent sans pour autant devenir objet de connaissance. Georges Didi-Huberman appelle cela « l'image-malice ». « Une sorte de déraison dans l'histoire qu'apporte avec elle la *ruse de l'image*, son essentielle, son "incontrôlable" malice »²⁹. L'apport du terme d'image est donc l'insertion de l'histoire dans le prisme esthétique. L'image dialectique est un événement esthétique. La temporalité de ce qui surgit dans l'éclair échappe à la linéarité chronologique ainsi qu'à l'explication rationnelle, comme le disait Maldiney. L'image rompt l'écoulement chronologique, y inscrit une discontinuité. À ce titre, elle est un choc qui introduit une autre temporalité, ancrée dans le présent de sa manifestation. Elle brise l'écoulement chronologique parce qu'elle ne peut y être reprise, parce qu'elle ne se fige pas en un objet disponible à la connaissance que nous pourrions intercaler dans la ligne du temps.

Pourtant, contrairement à Maldiney, Benjamin ne place pas l'événement esthétique hors de l'histoire. Plus encore, il fait de l'image dialectique le phénomène originaire de l'histoire. Nous retrouvons ici le thème de l'origine qui permet à Maldiney de construire sa pensée de l'œuvre d'art comme événement. L'image dialectique pour Benjamin est irruption de l'origine

27. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, 4^e éd., Rolf Tiedemann (éd.), Jean Lacoste (trad.), Paris, Cerf (Passages), 2021, p. 479.

28. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 430. Dans l'ensemble de l'article, sauf mention contraire, tous les italiques présents dans les citations proviennent des originaux cités.

29. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit (Critique), 2000, p. 119.

dans l'histoire, mais cette origine se déplace. C'est l'aspect théologique de la pensée benjaminienne dont on ne peut faire l'économie. Dans la théologie juive qu'il reprend, la temporalité historique débute par la perte de l'origine (depuis la chute entamée avec le péché originel, effectuée après l'épisode de Babel) et s'achève une fois l'origine retrouvée (au moment de l'arrivée du messie qui signe l'avènement du royaume de Dieu sur terre, la rédemption). L'histoire est donc le lieu de l'origine qui *manque*, perdue et promise. Or, puisque la rédemption est associée chez Benjamin à l'idée d'une justice sociale, elle désigne au niveau temporel le sauvetage réalisé de tous les passés opprimés. L'actualisation de l'ensemble des possibilités contenues dans les luttes passées signe du même coup l'avènement de l'utopie émancipatrice: si toutes les luttes passées pour l'émancipation sont effectivement réalisées, actuelles, alors l'utopie est réalisée de fait. Pourtant, l'actualisation de l'ensemble des possibilités contenues dans les luttes passées n'est pas réalisable dans la temporalité historique. Nous ne sommes pas le messie. Ce n'est donc pas le but de l'histoire mais bien son aboutissement, son terme.

Il n'y a pas de rédemption *dans* le temps historique, il y a seulement la rédemption de l'histoire comme un tout, et cela dépasse les pouvoirs humains. [...] L'idée même du passé comme la «totalité» de ce qui a été, projette une clôture historique – mais cela ne fait pas de la rédemption elle-même un objectif pratique réalisable. En fait, au contraire, cela la soustrait à l'histoire³⁰.

Comme l'étoile filante qui n'est visible qu'une fois éteinte, l'image dialectique est l'éclair dans lequel l'origine apparaît comme *déjà perdue*. Le présent de l'image dialectique est donc à l'intersection des temporalités historique et théologique et ouvre la possibilité, donc la *promesse* de l'arrivée du messie. Si la rédemption reste hors de notre pouvoir, il y a pourtant dans l'histoire des «éclats du temps messianiques»³¹, qui prennent la forme et la malice d'une image dont on peut maintenant comprendre l'aspect dialectique. Elle est dialectique en tant que seuil présent à partir duquel tout *peut* basculer, à partir duquel le messie peut arriver. Quand? «À cette question, le Talmud répond [...] "Aujourd'hui, si vous écoutez Sa voix"»³². La différence cruciale entre Maldiney et Benjamin consiste en ceci que pour le phénoménologue, l'origine *a lieu*. «Co-naissant avec une œuvre d'art, [...] nous sommes, en ce présent induit par sa présence, contemporains de notre origine»³³.

30. Peter Osborne, *The Politics of Time...*, p. 146. Nous traduisons librement.

31. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 443.

32. Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire...*, p. 43.

33. Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, p. 248.

L'étoile ne file pas. Elle brille à l'instant de l'apparaître de l'œuvre comme événement, dans un présent originaire. Le moment pathique est le moment ontologique par excellence car en lui l'origine est radicalement actuelle : « il y a et j'y suis »³⁴. Le dualisme de Maldiney n'est pas une conséquence mais la condition de possibilité de sa pensée de l'art : si l'origine doit être effectivement endurée, elle ne peut l'être dans le langage. En effet, comment affirmer la possibilité pour le langage d'atteindre cette complétude originaire avec le monde sans rapporter le propre de l'*aisthêsis* à l'ordre conceptuel ? Le dualisme maldinéen entre pathique et gnosique et ses conséquences (la séparation de l'esthétique et de la sphère de l'histoire et du langage) sont nécessaires à sa pensée de l'art car son enjeu principal est la présence effective d'une origine transcendante. Mais à décaler l'origine dans un passé immémorial, à en faire une étoile filante présente en tant qu'absence, l'étalement entre art et histoire saute, sans sacrifier ni l'art ni l'histoire.

Si l'origine (la coïncidence, la réconciliation) est nécessairement manquante pour l'histoire chez Benjamin, le concept d'image dialectique nous montre qu'elle y apparaît pourtant, à l'image de l'étoile filante, comme déjà perdue. Or, la forme prise par la constellation de l'Autrefois et du Maintenant, où se loge sa dimension originaire, permet de concevoir une intrication encore plus profonde de l'histoire et de l'esthétique. L'image dialectique n'apparaît pas de manière transcendante, divine. Elle se manifeste au cœur de l'histoire.

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 déclin.

L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître³⁵.

L'image dialectique, éclair temporel de l'origine perdue et promise, est donc ancrée dans des créations historiques dont les œuvres d'art sont les emblèmes, dans le surgissement du nouveau. L'attente du messie est une attente active, et l'histoire une histoire de créations, qui peuvent s'avérer messianiques dans la façon dont elles remémorent, réactualisent les possibilités ouvertes mais non réalisées des luttes passées pour l'émancipation. Si une œuvre peut être le lieu où s'incarne la rencontre de l'Autrefois et du Maintenant, elle est, pour un instant au moins, un phénomène originaire. Benjamin parle ainsi de l'aura des œuvres d'art, de leur authenticité par laquelle elles participent

34. Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, p. 152.

35. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Sibylle Muller, André Hirt (trad.), Irving Wohlfarth (préf.), Paris, Flammarion (La philosophie en effet ; 13), 1985, p. 56.

de l'origine. Il la définit comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »³⁶. Elle « se donne à nous comme le rayonnement de l'originel »³⁷, du sacré.

Définir l'aura comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il, c'est exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle. Lointain s'oppose à proche. Ce qui est *essentiellement* lointain est inapprochable. [...] Le rôle que joue le concept d'authenticité dans l'étude de l'art est sans ambiguïté : avec la sécularisation de l'art, l'authenticité devient le substitut de la valeur culturelle³⁸.

L'image dialectique apparaît donc dans des créations historiques qui, ainsi marquées d'une aura, s'avèrent messianiques, et leur portée est révolutionnaire. C'est ici que se joue une attention renouvelée aux œuvres notamment littéraires dans leur rapport à l'histoire. D'une part, le travail de l'historien matérialiste tel que décrit par Benjamin commence par traquer dans les créations présentes les images dialectiques, ces éclats de temps messianiques qui annoncent l'émancipation réalisée. « L'historien matérialiste doit savoir discerner ce changement, le moins ostensible de tous »³⁹. D'autre part se pose la question de la masse documentaire sur laquelle baser cette nouvelle historiographie. C'est ce qu'on retrouve dans la dix-septième thèse *Sur le concept d'histoire*.

L'historien matérialiste [...] saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire ; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire⁴⁰.

À partir de la saisie d'une image dialectique, c'est à nouveau vers les œuvres, passées cette fois, qu'il faut se tourner. Enfin, quelle forme prendra cette écriture de l'histoire ? L'explication chronologique est d'emblée exclue car l'historien matérialiste « dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé »⁴¹, rencontre qui échappe à la ligne du temps. Ce qu'il a à raconter n'est autre qu'une image qui surgit, un événement. Nous retrouvons ainsi la

36. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in *Œuvres*, t. III, p. 278.

37. Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire...*, p. 160.

38. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art...*, p. 280.

39. Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, p. 430.

40. *Ibid.*, p. 441-442.

41. *Ibid.*, p. 440-441.

question de la mise en récit de l'événement esthétique. Comment raconter une discontinuité? Tout comme Glissant quelques décennies plus tard, Benjamin suit la piste de l'écriture littéraire.

Parce que la conscience antillaise fut balisée de barrières stérilisantes, l'écrivain doit pouvoir exprimer toutes les occasions où ces barrières furent partiellement brisées.

[...] En ce qui nous concerne, l'histoire en tant que conscience à l'œuvre et l'histoire en tant que vécu ne sont donc pas l'affaire des seuls historiens. La littérature pour nous ne se répartira pas en genres mais impliquera toutes les approches des sciences humaines.

[...] C'est cette implication « littéraire » qui oriente l'éclat de la réflexion historique, dont aucun d'entre nous ne peut prétendre être sauf⁴².

Une fois brisée la dualité entre esthétique et histoire, l'écriture littéraire exclue du champ pathique par Maldiney acquiert ici un poids événementiel, une capacité à faire exister dans le présent les mémoires des passés opprimés et ainsi, de participer à l'ouverture de possibilités proprement révolutionnaires. Le cadre temporel construit par Benjamin permet donc d'opérer un retour aux œuvres notamment littéraires comme à des objets esthétiques *et* historiques. Plus encore, historiques *parce qu'esthétiques*: c'est parce qu'elles sont des créations qu'en elles peut surgir une image dialectique. Elle ne leur appartient pas, et on ne peut dire ici qu'une œuvre *est* un événement esthétique, contrairement à la phénoménologie maldinéenne. L'image dialectique *peut* s'y incarner, juste un instant, les transformant en lieux de mémoire révolutionnaire et assignant au présent la tâche de les faire exister comme tels, de raconter les discontinuités qui s'y logent pour ouvrir de nouvelles possibilités d'émancipation. Par sa pensée théologique de l'origine, Benjamin permet d'avancer vers une pensée de l'histoire dans le prisme de l'esthétique. La portée historique et donc politique de la littérature n'est pas simplement juxtaposée à la dimension sensible par laquelle un texte peut produire une expérience particulière, elle s'y incarne.

Camille BRASSEUR

Université catholique de Louvain

42. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, p. 228.