

## ***La critique esthétique comme réponse à l'exemplarité morale, la lecture benjaminienne de la tragédie***

Elise Derroitte\*

*Université Catholique de Louvain*

L'enjeu de notre exposé concerne la critique que Walter Benjamin adresse à une lecture morale de la théorie de la tragédie. Cette critique est particulièrement virulente dans la lecture benjaminienne de la *Naissance de la Tragédie* de Nietzsche, et plus généralement des instrumentalisation politiques de la théorie de l'art, instrumentalisation contre lesquelles il tente de dresser une anthropologie du drame baroque allemand.

Pour Benjamin, les rapports entre l'art et l'action doivent toujours, s'ils ne veulent pas finir par occulter complètement le moment de l'expérience esthétique et de son caractère potentialisant pour le sujet, faire l'objet d'un processus de subjectivation. Ce processus ne peut se produire à partir de normes morales données d'emblée, il doit au contraire être spécifique à la particularité de l'expérience de l'art.

Notre exposé se déroulera donc en trois temps. Le premier concernera la lecture benjaminienne des lectures morales de la tragédie dans *l'Origine du drame baroque allemand*. Ce premier moment tentera de comprendre comment la figure du héros tragique n'est plus efficiente pour Benjamin face à l'historicité de la conscience collective au temps baroque. Le second tentera de développer l'anthropologie spécifique du protagoniste baroque comme une réponse à une esthétique de l'exemplarité défendue par les lectures morales de la tragédie. Il s'agira de montrer comment l'anthropologie de la créature produit une opération de subjectivation de l'histoire avec la théorie de la mélancolie. Enfin, notre troisième moment visera à comprendre les dangers d'une lecture morale et anhistorique de l'art au vu de sa possible instrumentalisation par l'esthétisation de

---

\* elise.derroitte@uclouvain.be

la morale (et de la politique) et la spécificité politique d'une démoralisation de l'expérience esthétique. Cette troisième étape tentera de comprendre la tâche à laquelle Benjamin invite son lecteur à la fin de son texte sur *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* d'une politisation de l'art en réponse à l'esthétisation de la politique.

## Introduction

S'il fallait identifier une particularité des écrits esthétiques benjaminien, nous pourrions dire sans trop nous avancer, qu'il s'agit toujours pour lui d'intégrer sa pensée dans une conception plus générale d'une philosophie de l'histoire voire d'une philosophie politique. Dès ses premiers textes sur le concept de critique esthétique chez les Romantiques jusqu'à son texte sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, en passant par les écrits sur Brecht, l'enjeu final, plus que de dresser une histoire des genres ou d'établir des critères d'interprétation individuels de l'art, est plutôt de parvenir à construire une théorie de l'art en prises avec la réalité sociale dans laquelle elle s'inscrit. Il ne s'agit pourtant pas d'une sociologie de l'art. Au contraire, c'est bien au niveau méthodologique que l'analyse sociale de l'art se produit. Il s'agit dès lors de comprendre les œuvres d'art non comme des manifestations mortes du passé mais plutôt comme des objets toujours actifs au moment de l'expérience qui en est faite, objets d'une réception au présent par leur spectateur.

Le *Trauerspielbuch* ne fait pas exception à cette règle. Dans ce texte, Benjamin, s'il délimite son sujet dans le cadre d'une étude du drame baroque, vise en réalité une critique profonde d'une théorie de l'art isolée d'une théorie de la réception des objets esthétiques. Tout l'enjeu de la distinction entre le drame baroque et la tragédie n'est donc pas une distinction stylistique mais plutôt une distinction dans la structure sociale et collective que ces deux genres littéraires impliquent. Avec le drame baroque, Benjamin tente plus de faire une théorie de la modernité qu'une théorie d'un style artistique assez mineur dans l'histoire de la littérature. C'est donc bien le filtre d'une analyse dynamique que Benjamin emploie pour aborder l'esthétique et non celui d'une théorie de la caractérisation formelle des genres littéraires.

Afin de mettre en évidence cette spécificité de l'esthétique benjaminienne, nous allons nous concentrer sur une des modalités d'occultation du moment de la réception esthétique d'une œuvre, celle de l'imposition de valeurs morales dans une théorie de l'art. Ce cadre nous permettra de mettre en évidence la structure d'objectivation que Benjamin critique tout au long de son œuvre, que ce soit dans la critique du progrès comme forme d'objectivation de l'histoire ou dans la critique des totalitarismes en général. Nous nous concentrerons ici sur le texte consacré à *l'Origine du drame baroque allemand*. Le contenu de notre exposé sera donc d'analyser la critique que Walter Benjamin adresse à une lecture morale de la théorie de la tragédie. Cette critique excède pourtant la seule théorie

aristotélicienne sous-jacente aux systèmes esthétiques du XIXe. Elle intervient aussi plus généralement dans la conceptualisation des instrumentalisation politiques de la théorie de l'art, instrumentalisation contre lesquelles il tente de dresser une anthropologie du drame baroque allemand.

Pour Benjamin, les rapports entre l'art et l'action doivent toujours, s'ils ne veulent pas finir par occulter complètement le moment de l'expérience esthétique et de son caractère potentialisant pour le sujet, faire l'objet d'un processus de subjectivation. Ce processus ne peut se produire à partir de normes morales données d'emblée, il doit au contraire être spécifique à la particularité de l'expérience de l'art. Nous pensons en effet que le cadre au sein duquel l'expérience tente d'être délimitée depuis l'extérieur peut occulter la réelle rencontre du sujet avec l'œuvre d'art et ainsi manquer ce qui, dans la rencontre entre l'œuvre et le sujet, peut avoir un caractère potentialisant pour lui, peut intensifier son expérience du monde et déplacer le cadre institutionnel dans lequel cette expérience est produite.

Notre exposé se déroulera donc en trois temps. Le premier concernera la lecture benjaminienne des interprétations morales de la tragédie dans *l'Origine du drame baroque allemand*. Ce premier moment tentera de comprendre comment la figure du héros tragique n'est plus efficiente pour Benjamin face à l'historicité de la conscience collective au temps baroque. Le second tentera de développer l'anthropologie spécifique du protagoniste baroque comme une réponse à une esthétique de l'exemplarité défendue par les lectures morales de la tragédie. Il s'agira de montrer comment l'anthropologie de la créature produit une opération de subjectivation de l'histoire avec la théorie de la mélancolie. Enfin, notre troisième moment visera à comprendre les dangers d'une lecture morale et anhistorique de l'art au vu de sa possible instrumentalisation par l'esthétisation de la morale (et de la politique) et l'enjeu politique d'une démoralisation de l'expérience esthétique. Cette troisième étape tentera de comprendre la tâche à laquelle Benjamin invite son lecteur à la fin de son texte sur *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* d'une politisation de l'art en réponse à l'esthétisation de la politique.

### **La critique de l'exemplarité morale dans la tragédie**

Afin de mettre en évidence la critique que Benjamin adresse à une forme d'instrumentalisation de l'art à partir d'une finalité qui lui est extérieure, nous proposons de relire les critiques que Benjamin adresse aux interprétations morales de la tragédie. La tendance de la critique littéraire majoritaire au XIXe siècle qui veut analyser le drame baroque à partir du cadre d'analyse de la tragédie grecque reste attachée à la théorie esthétique d'Aristote. Or, pour Benjamin, ce qui se joue dans le drame baroque est la naissance d'une forme de subjectivité moderne. Le mariage forcé entre cette forme d'art et la théorie de la tragédie grecque cache, pour Benjamin, une forme d'idéologie qui n'est pas assumée par les

commentateurs. En effet, « on a voulu voir dans la tragédie, c'est-à-dire dans la tragédie grecque, une forme ancienne du *Trauerspiel*, apparentée dans son essence à la forme moderne. La philosophie de la tragédie a par conséquent été élaborée comme théorie de l'ordre éthique du monde, sans aucune relation avec les contenus historiques réels » (Benjamin 1985, p. 105). La critique de Benjamin envers les épigones qui commentent les formes dramatiques modernes à l'aune de la tragédie est donc double. D'une part, elle concerne l'inadéquation d'une conception essentialiste du tragique. Elle est donc d'une part une critique interne sur la méthode de la théorie esthétique au XIXe. D'autre part, elle est aussi politique. Pour Benjamin, en effet, cette opération, cette conception de l'homme est de nature idéologique. Cela signifie que l'effet de connaissance produit par ces penseurs induit un effet de société particulier. Pour Benjamin, ce qui est caché sous l'association du drame baroque à la tragédie grecque est une lecture moralisante de l'art qui veut déterminer les modes d'expérience en jeu dans le rapport à l'art. Pour Benjamin,

Dès qu'une interprétation s'amorce, il lui est impossible d'épargner un préjugé qui apparemment n'a jamais été attaqué. Il s'agit de l'hypothèse selon laquelle il faut recourir aux actes et aux comportements qu'on rencontre dans les personnages littéraires **pour expliquer les problèmes de morale**, comme on se sert du mannequin pour les leçons d'anatomie. On n'hésite pas à soutenir que l'œuvre d'art (...) est capable de reproduire les phénomènes moraux de manière exemplaire, **sans même se demander s'ils sont reproductibles**. (Benjamin 1985, p. 110)

La confusion, dès lors, qui s'opère entre l'expérience particulière d'une œuvre et la surimpression, sur cette expérience d'une vie qui ne concerne pas le personnage tragique, implique de manquer ce qui, dans l'œuvre, est l'objet d'une réception particulière au vécu de chacun. L'écueil est donc d'imposer à une œuvre un seul mode de lecture qui existe avant l'expérience elle-même et qui ne lui fait pas droit. Pour Benjamin, au contraire,

Le contenu de vérité de cette totalité, qu'on ne rencontre jamais dans **une thèse abstraite**, encore moins dans **une thèse morale**, mais seulement en développant, en critiquant et en commentant l'œuvre, n'implique justement que de façon très indirecte les préceptes de la morale. Chaque fois que ceux-ci s'imposent au premier plan comme le fin mot de la réflexion (...), la pensée s'est débarrassée du souci bien plus noble de déterminer la position d'une œuvre ou d'une forme dans l'histoire de la philosophie, au prix misérable d'une réflexion plus inauthentique et donc plus insignifiante que n'importe quelle doctrine morale. (Benjamin 1985, p. 111).

Nous retrouvons les deux niveaux de critique soulevés par Benjamin. D'une part, la morale vient occulter la réelle expérience qui peut être faite d'une œuvre d'art. Et d'autre part, et c'est le sens de la critique qu'adressera plus tard Benjamin à l'instrumentalisation de l'art dans les régimes totalitaires, cet effet de

connaissance, le fait de penser que l'art est une sorte de 'directeur de conscience', qu'il est, sans médiation, le contenu de la vie, produit un effet de société particulier, à savoir le fait que cette interprétation empêche une autre forme d'interprétation que seule la critique peut mettre à jour. L'interprétation morale de la tragédie occulte donc une autre forme possible d'interprétation, c'est elle que Benjamin va tenter de construire dans son texte sur le drame baroque avec la théorie de la mélancolie et de l'allégorie.

### **La théorie du protagoniste baroque comme ipséité de la modernité**

Cette autre forme de réception que la morale vient occulter est précisément une forme critique et historique de réception des œuvres. Qu'est-ce-à-dire? Dans tout son texte, l'argument-clé qui permet à Benjamin de dévaluer les interprétations morales de la tragédie est que ces théories excluent de leur construction la question de l'histoire. Or, pour Benjamin, le propre d'une expérience est d'être incarné dans un temps qui ne peut être un temps homogène et vide de l'universalité morale mais le temps de l'à-présent de la réception d'une œuvre. Pour cette raison, quand Benjamin envisage le drame baroque à l'aune de cette question de l'histoire, c'est toute une théorie de l'art qu'il critique en réalité.

Face à cette surdétermination de la structure de la tragédie dans les études du drame qui comprennent l'art comme la manifestation figée, symbolique, d'une forme d'essentialisme de l'art déterminée de l'extérieur par une idéologie, Benjamin oppose une théorie du détour, de la sortie de la linéarité de la tradition. La figure qui entérine cette option de décalage est celle de l'allégorie. Néanmoins, il ne s'agit pas ici de rejoindre une théorie stylistique de l'opposition entre symbole et allégorie. Bien au contraire, comme le commente Bernd Witte dans son texte *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker*, l'allégorie devient plutôt un instrument méthodologique (Witte 1976, p. 123) d'analyse du drame baroque qu'une figure de style. Cet instrument est en effet ce qui permet de rompre avec la méthodologie moraliste du XIXe qui appliquait l'ontologie antique de la tragédie au drame baroque moderne. Nous pourrions aller jusqu'à dire que le *Trauerspielbuch* devient une forme d'allégorie d'une étude littéraire habitée de tout le processus critique allégorique que nous allons exposer maintenant. Cette hypothèse qui est la nôtre dans ce travail impose donc de construire en quoi l'allégorie est une forme critique.

Si cette forme peut être qualifiée de critique, c'est en raison de la manière dont elle construit son rapport à l'histoire. Manière qui, dans sa compréhension benjaminienne, diffère de celle usuellement appliquée à la tragédie. Le drame baroque, pour Benjamin, a pour particularité d'être la représentation artistique d'une structure de l'histoire qui s'articule sur l'expérience d'un pur présent. Comme le dit Benjamin, « il n'y a pas d'eschatologie baroque » (Benjamin 1985, p.

66). Il ne s'agit donc pas de comprendre l'action dans le drame baroque comme la réalisation autotélique d'une rationalité extérieure (dans ce qui précède l'exemplification d'un problème moral prédéterminerait l'action du héros tragique) mais plutôt de voir comment le protagoniste baroque ne possède pas une solution extérieure au problème que la dramaturgie baroque pose. Le protagoniste baroque doit donc trouver cette solution au présent et pour le présent. C'est sur cette distinction entre une forme d'histoire accomplie avant même qu'elle ne soit vécue dans la tragédie et une forme d'histoire qui se construit au présent que la distinction entre l'allégorie et le symbole intervient. Comme le précise Benjamin, « le rapport entre le symbole et l'allégorie peut être défini et formulé avec précision sous la catégorie décisive du temps » (Benjamin 1985, p. 178). Alors que le symbole représente la plénitude du temps accompli du salut, l'allégorie est la face malade de l'histoire (Benjamin 1985, p. 178). « Ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle » (Benjamin 1985, p. 179). Cette construction incarnée de l'allégorie dans l'histoire dans son pâtre radical est ce qui échappe au symbole. Le symbole est la figure abstraite de la représentation qui s'est émancipée de toute attache au vécu<sup>1</sup>. Elle vaut pour tous et en tout temps. L'apport critique de l'allégorie est donc de parvenir à intégrer l'expérience du vécu dans la construction de l'œuvre d'art. En effet, l'allégorie, n'étant pas attachée à une signification absolue, n'a de valeur qu'au vu du contexte dans lequel elle est produite, « elle doit sans cesse renouveler ses développements, sans cesse surprendre » (Benjamin 1985, p. 197). Cette particularité, pour Benjamin, loin d'être péjorative, impose au contexte une nouvelle noblesse. Pour Benjamin, l'allégorie doit se lire dialectiquement. Cette opération doit permettre de relier l'idée et le contexte où elle s'énonce. Elle nécessite donc un processus de subjectivation pour être accessible. La critique que Benjamin adresse au symbole est donc analogue à la critique que nous avons citée face à la croyance en une exemplarité morale des formes d'art. Le symbole semble reposer sur l'illusion d'une pure affectivité accessible sans être précédée par un procédé de transformation.

A contrario, la principale caractéristique de l'allégorie est de faire précéder toute production (l'image) d'une opération de réévaluation, à partir de la position particulière de l'allégoriste, des *conventions*, dans le cas qui nous occupe, des préceptes moraux, antérieurs à la réception subjective qui peut en être faite. Elle relie alors la convention à son expression particulière, c'est-à-dire qu'elle transforme la convention, comme Benjamin l'explique: « De même que d'une manière générale la théorie baroque concevait l'histoire comme un déroulement d'événements créés, l'allégorie en particulier, dans la mesure où elle est une convention, comme toute écriture, sera une convention créée. Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'allégorie n'est pas une convention de l'expression, mais l'expression d'une convention » (Benjamin 1985, p. 188). Nous retrouvons ici les deux opérations

---

<sup>1</sup> C'est en ce sens qu'Adorno voit dans la théorie de l'aura la transposition de la théorie du symbole classique. Le symbole est, comme l'aura, l'allégeance d'une forme esthétique à une forme de discours qui la précède et veut la déterminer. (Adorno 2001, p. 168).

qui permettent de qualifier l'allégorie de forme de critique. D'une part, le retour de l'allégoriste à sa propre affectivité qu'il doit exprimer s'il veut sortir du monologisme du symbole où le sujet est exclu ; et, d'autre part, la relance du processus historique dans l'élaboration provisoire d'une convention. Cette expression d'une convention créée montre l'assise du baroque dans sa matérialité. Le baroque ne prétend pas signifier une vérité anhistorique qui surdéterminerait sa manifestation (par exemple la croyance en l'exemplarité morale des tragédies antiques pour la compréhension des drames modernes).

### **L'enjeu de la distinction entre la lecture morale de la tragédie et la lecture historique du drame baroque**

Nous nous trouvons, à la suite de ce parcours, face à deux formes d'interprétation de la méthode de l'esthéticien. D'une part, nous avons la méthode du XIXe siècle qui considère que les œuvres d'art sont le vecteur de vérités éternelles et d'autre part, nous avons la méthode benjaminienne qui consiste à comprendre les représentations baroques comme le résultat de l'incarnation temporelle et fugitive d'une identité moderne. Ainsi, d'une part, nous avons l'art comme la manifestation objective d'une vérité absolue (proche de la théorie goethéenne de l'*Urbild*) et d'autre part nous avons l'art comme l'incarnation temporelle et toujours revisitée d'une expérience particulière. Cette structure se retrouve comme grille d'interprétation quand Benjamin en vient à analyser les rapports entre l'art et la politique dans le texte sur *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Ce texte se clôt sur la formule restée célèbre : « Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art » (Benjamin 2000, p. 316). Nous pouvons analyser cette sentence épistémologiquement à la lumière des deux types de rapport à l'histoire envisagés dans le livre sur le baroque. L'esthétisation de la politique serait le versant intemporel d'une esthétique manifestant des idées absolues et le communisme serait la réponse « baroque » à cette esthétisation par l'intégration en art d'un contenu vécu par les acteurs. Pourtant, cette dichotomie nous semble poser un nouveau problème qui n'apparaissait pas encore clairement dans le texte sur le baroque, à savoir quelle est la procédure de cette « politisation ». En effet, si la critique de l'esthétisation de l'art est identique à la critique de la moralisation de l'art, entendez sa déconnexion avec l'expérience réelle des acteurs qui sont en contact avec l'œuvre ; dans la politisation de l'art, comme dans l'allégorie, rien ne garantit cette liberté pour le spectateur. En effet, dans l'allégorie, comme dans la politisation de l'art, si l'art est en lien avec le contexte où il est produit, il ne l'est que pour l'artiste qu'il soit allégoriste ou communiste.

Ce qui prédomine encore ici, c'est l'absence de réception possible de l'art pour une théorie esthétique articulée sur une théorie de l'histoire par d'autres acteurs.

Dans ce cas encore, le spectateur est soumis à la loi que lui impose une forme d'art donnée comme accomplie. La solution à ce problème, Benjamin la trouve dans la théorie de la critique. Cette opération consiste d'abord en un déplacement épistémologique de la question. La politisation de l'art entendue comme une émancipation d'un régime d'oppression, qu'il soit moral ou politique, ne doit pas intervenir au sein de l'objet mais bien du sujet. La critique n'est donc pas mise en branle au sein de l'œuvre elle-même mais au sein de la réception critique qu'un sujet fait de cet objet. La séquence épistémologique de la critique peut donc être construite comme suit : en premier lieu, le théoricien de l'art identifie un effet de connaissance qui produit un effet de société particulier qui empêche une autre forme d'analyse du dit effet de société par d'autres acteurs. Cette première opération consiste en une forme d'attention déconstructive du théoricien face à l'objectivation à l'œuvre dans son champ de recherche. C'est ce que Benjamin identifie dans son analyse de la tragédie. Il constate que le drame moderne est analysé à la lumière des théories morales de la tragédie antique (effet de connaissance) ce qui occulte le réel intérêt des pièces baroques, selon notre auteur, à savoir qu'elles sont la manifestation d'une forme moderne d'anthropologie qui précisément ne peut se voir dirigée par une téléologie posée d'emblée. L'anthropologie moderne, pour Benjamin, consiste précisément en la subjectivation d'un système posé comme absolu, au vu de son inadaptation au présent qu'il voudrait qualifier.

En second lieu, le théoricien produit une nouvelle méthodologie pour appréhender son objet qui tienne compte de son attention déconstructive à la surdétermination de son champ d'étude. Cette seconde opération est ce que produit Benjamin dans son livre sur le drame baroque allemand. Au lieu d'analyser les drames comme des faits littéraires au sein d'une histoire générale de l'art, il les analyse à partir de sa question propre qui est celle du vécu de la modernité. Le drame baroque devient alors la dramatisation d'une forme d'anthropologie moderne qui ne peut plus se contenter des grands récits mais qui doit réinventer ses codes d'interprétation du monde. C'est en cela que Benjamin reprend la théorie de l'allégorie comme une forme d'incarnation de la pensée dans le temps présent de sa production. Pourtant, cette deuxième opération est encore incomplète si elle ne s'associe pas à une troisième qui réside précisément dans la réception critique de cette nouvelle production, dans son dépassement dans une nouvelle forme mise en branle par les acteurs eux-mêmes

## Conclusion

A la suite de l'exposé que nous avons proposé aujourd'hui, nous avons tenté de montrer que la critique des interprétations morales de la tragédie au XIX<sup>e</sup> siècle participe d'une économie plus générale dans l'œuvre benjaminienne. Son point focal autour duquel cette critique gravite est celle d'une construction créative de l'histoire et de la place d'une théorie de l'art dans ce processus. En ce sens, la critique de Benjamin est avant tout une critique politique. L'art est un des lieux de

manifestations des rapports de force au sein de la société et une théorie de l'art doit pouvoir tenir compte, dans sa construction, de ces rapports.

Pourtant, il ne s'agit pas de déterminer a priori le champ de l'art par une idéologie politique, comme nous l'avons critiqué dans l'opération de politisation de l'art. Au contraire, il s'agit plutôt de montrer que cette méthodologie a une double finalité. D'une part, elle déplace le champ de la théorie afin de porter l'accent sur le rôle du théoricien dans l'effet de connaissance qu'il produit. Nous avons montré que dans les théories morales qui imposent une lecture de la tragédie au drame baroque, s'articulait deux enjeux idéologiques: celui d'une croyance en la fixité des formes esthétiques dans l'histoire et celui de l'imposition d'une lecture morale de l'art qui inhibe une réception particulière et historique des œuvres. Et d'autre part, il s'agit de porter attention sur l'effet de société induit par cette théorie. L'effet de société produit par les théories critiquées était donc, selon nous, une isolation de la théorie de l'art d'une théorie de l'histoire comprise comme l'autotransformation des acteurs (artistes et spectateurs) par leur vécu particulier de l'expérience esthétique et de l'apprentissage nouveau qu'ils pouvaient en tirer. Cette seconde attention impose donc l'intégration des acteurs dans le processus de réception d'un œuvre d'art et le maintien de leur liberté interprétative afin que l'art soit un espace vivant de créativité et non la manifestation morte d'une idéologie qui existe en dehors de lui.

## Références

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 2001. *Sur Walter Benjamin*, trad. de l'all. par C. David, Paris : Gallimard.
- Benjamin, Walter. 1985. *Origine Du Drame Baroque Allemand*, trad. de l'all. par S. Muller, Paris : Flammarion.
- 2000. *l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'all. par M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, pp. 269-316.
- Witte, Bernd. 1976. *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker*, Stuttgart : JB Metzlersche Verlagbuchhandlung.

