

« Devant tout ce qu'on appelle à juste titre beau, il semble paradoxal que cela apparaisse. » C'est en ces termes que Walter Benjamin énonce le paradoxe esthétique du beau, interne à une modernité qui n'a cessé de le nier au nom d'une destruction critique de l'art ou au nom d'un glissement de toute esthétique vers le sublime. Un paradoxe ne s'énonce qu'à côté ou contre une *doxa*, comme ce qui en suspend l'évidence, mais aussi le référent. Comme l'a montré Rosalie Colie dans son livre *Paradoxia Epidemica, The Renaissance Tradition of Paradox*, « Le paradoxe est toujours auto-suffisant et auto-référentiel ¹ ». La beauté, dans son apparence, serait-elle auto-suffisante et privée de son référent? Au point que l'on pourrait d'emblée cerner le jeu de deux thèses croisées en une aporétique initiale :

1) Le moderne présuppose depuis le XIX^e siècle une perte de la beauté, de son aura singulière, son lointain. De cette perte, Walter Benjamin ne cessera de chercher l'origine et surtout de trouver des solutions. Qu'il s'agisse, tour à tour, de la perte de l'aura propre à la reproductibilité technique des

1. R.L. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton University Press, 1960, p. 34-35.

œuvres d'art et au primat de l'apparence comme « valeur d'exposition ». Ou qu'il s'agisse du retournement de l'esthétisation fasciste et stalinienne de la politique en « politisation de l'art ».

2) Mais en même temps, ce travail du deuil touchant le beau, cette mélancolie de l'art et de l'Être, demeure inachevé et même inaccompli. Walter Benjamin ne cesse de trouver dans cette « science de l'affliction » une sorte de rédemption des œuvres. Si l'œuvre ne sauve de rien, du moins sauve-t-elle du rien. Quelle que soit la violence du choc devenu norme du moderne, quelle que soit la déperdition d'expérience propre à la pénétration de l'information dans les œuvres, avec son déjà-senti, déjà-vu, déjà-divulgué, il n'y a d'art que dans et par l'apparence en son apparaître, au sens où la beauté voile ce qu'elle montre de son mystère. Tel le regard endeuillé de *La Passante* baudelairienne : « sous son voile de veuve, rendue plus mystérieuse par le mouvement même qui, sans mot dire, l'entraîne dans la cohue, une inconnue croise le regard du poète ¹ ». Ce regard éphémère, cette image-choc, saisit le poète, le ravit d'un figement, au sens où l'image d'Albertine en « robe de satin noir » envahit Proust.

Voilée, la beauté peut être endeuillée, ou suspendue dans son mystère, au sens où le beau est précisément « l'objet sous le voile ». Si bien que le voile ne sera pas seulement la métaphore du beau, mais bien sa scène instituant, le lieu où surgit le paradoxe de l'apparence. Dans un texte bref mais fondamental, en appendice aux *Affinités électives*, *Über Schein*, Benjamin distingue plusieurs modalités de l'apparence (*Schein*). Celle qu'il faut éliminer comme erreur, celle qu'il faut fuir comme illusion, chant des Sirènes, celle qu'il faut négliger comme le vif-argent. Mais il est une autre sorte d'apparence qui dissimule quelque chose, et manifeste une

ambiguïté insurmontable, telle la figure féminine des légendes médiévales, clivée entre un dos rongé vers les vers, et une face radieuse. Et puis, il y a cette apparence tout à fait singulière, la plus secrète et la plus puissante « derrière laquelle se cache le Rien ¹ ».

Que l'apparence renvoie à un rien définit le paroxysme du beau et son paradoxe. Car plus l'apparence est vivante – la belle apparence pleine, organique –, et moins il y a de l'art. La beauté est « cette vie qui tremble », l'arrêté-figé, ce que Benjamin appelle, après Goethe, *Das Ausdruckslose*, le Privé d'expression. Beauté et « privé d'expression » forment deux catégories majeures de l'esthétique, et elles doivent être interprétées doublement, comme perception et comme symbolique. A l'opposé des esthétiques créationnistes du génie, mais aussi à l'opposé de la dialectique hégélienne de l'Idée comme objectivation du mouvement contenu/forme, l'œuvre d'art appartient selon Benjamin à ce qui advient, à ce qui naît et fait événement, et non au créé. En elle la forme est bien « la loi » du beau. Mais toute forme demeure mystérieuse, énigmatique « parce qu'elle surgit de l'impossibilité de trouver un fondement à la beauté, là où elle est liée à l'apparence ² ».

L'apparaître du beau est si paradoxal qu'il n'apparaît que sur fond d'*Abgrund*, d'abyssal, d'un non-fondé qui échappe à la législation du principe de raison. Comme la rose, la beauté est sans pourquoi, même s'il y a dans le beau un contenu de savoir que la philosophie peut « éveiller ». Référé au non-fondé ou au Rien, l'apparence du beau est minée d'une fragilité qui risque en permanence de la faire basculer dans le démoniaque. A n'être plus liée à la totalité, la beauté demeure à l'état libre, et subit une intensification : « elle n'est plus beauté artistique, mais beauté démoniaque ». Le Beau repose sur « la nudité de

1. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Payot, p. 169.

1. G.S., tome 1, 3, p. 831-833.

2. *Idem*.

l'apparence » et la beauté le dissimule, et lui fournit son armature.

Mais à se voiler de deuil, l'œuvre finit par dé-voiler « la sublime puissance du vrai ». Entre beauté et vérité, entre art et philosophie, Benjamin établit des passages non platoniciens, où le beau n'est pas la splendeur du vrai, puisque beauté et vérité sont régis par des catégories différentes, mises en résonance : « le tremblé constitue la beauté, le figé, la vérité de l'œuvre ». La fonction de la critique esthétique est au fond de manifester l'idéal de la philosophie, c'est-à-dire l'idéal des questions que la philosophie peut et ne peut pas se poser à elle-même, celle de la vérité de son système, voire de son style. Qu'il n'y ait de tremblé du beau, de vacillement de l'être affecté du rien, que là où il y a un figé de vrai, quelque chose qui fixe et mortifie la forme, rend compte des conditions d'existence du beau dans la modernité. Jouer de l'apparence d'un Rien, pour détruire celle du plein et d'un sens clair, élève le secret de l'objet « sous le voile » à l'état d'énigme et de mystère. Benjamin cite un vers de Mörücke en le modifiant légèrement : « Ce qui est beau est heureux en lui-même », là où Mörücke écrivait *Was aber schön, selig scheint es in ihm selbst* : Ce qui est beau apparaît (*scheint*) heureux, au sens fort du ravi, de la félicité. Entre l'être et l'apparaître d'un ravissement, le beau est bien « un phénomène originaire », qui « loin de préexister à l'art, réside en lui ».

Ni idée, ni essence, ni pure apparence vivante, la beauté serait ce voile qui reste après le travail du deuil, le *Trauerspiel*. C'est comme si elle servait « de frontière protectrice » contre la teneur de vérité, son secret. Il n'y a de beau que voilé, et toute problématique du simple « dévoilement », échoue à mettre au jour ce secret d'une forme affligée. Car la véritable parenté ne se trouve pas entre le voilé et le dévoilé, mais entre le voile et la flamme, entre le voilé et l'incendie. Processus que « l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embrasement du voile entrant dans le cercle des Idées, un incendie à l'œuvre,

où la forme atteint son plus haut degré de lumière¹ ». Cet incendie fige magiquement le sens, en le confrontant à l'insens, à l'insignifiant, en une sorte de constellation et d'appel, où « le cercle des Idées » se consume en formes, où la beauté risque toujours de s'évanouir en cendres.

Aussi faut-il tenter de construire les manières de cet incendie du beau. Là où le voile naît en son paradoxe, dans le rapport au Goethe des *Affinités électives*, puis là où il se réinterprète, de l'*Origine du drame baroque* au « beau moderne » de Baudelaire et du *Passagen-Werk*.

1. *Origine du drame baroque*, Flammarion, p. 28.